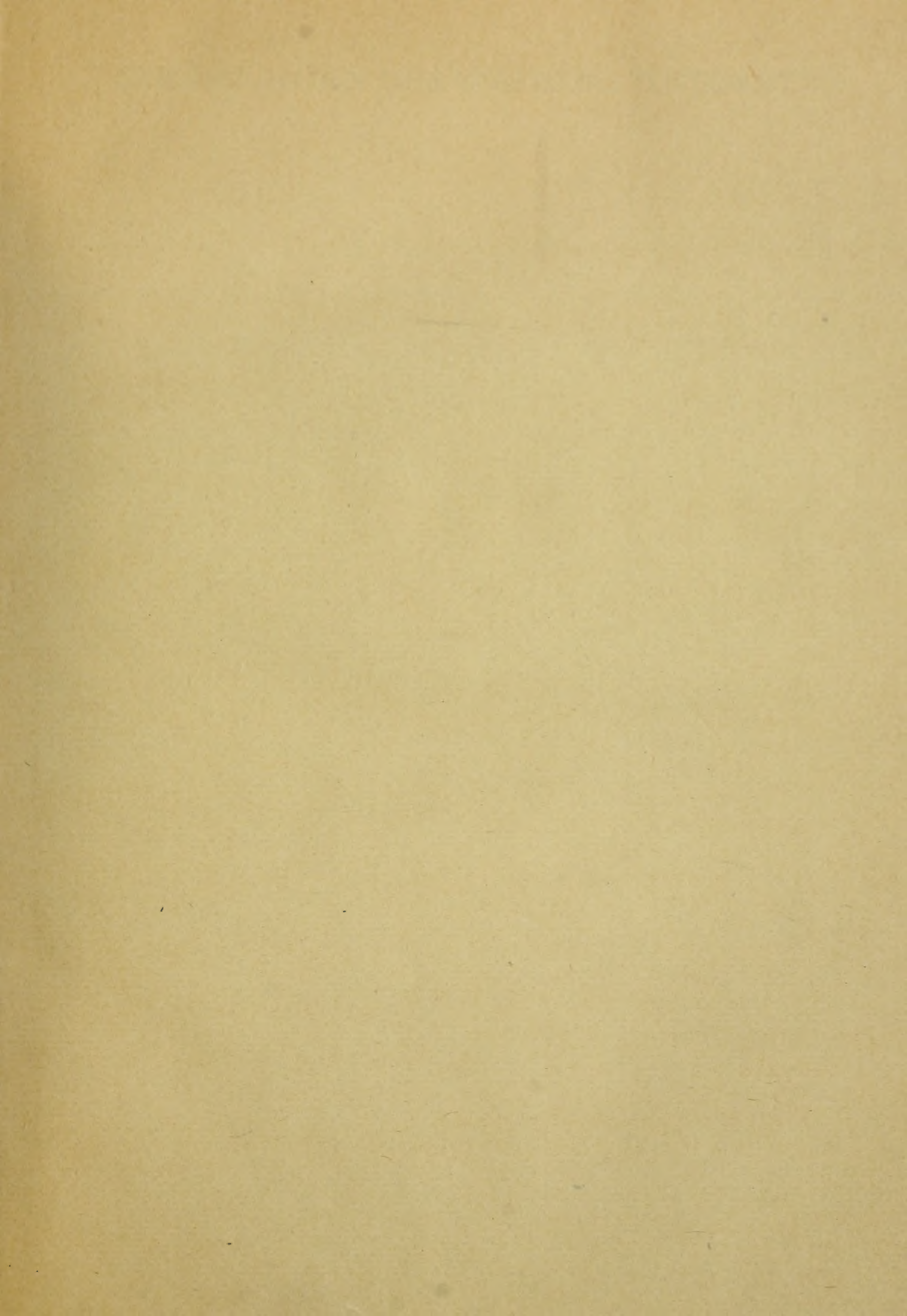
DETLEV FREIHERR VON HADELN

HANDZEICHNUNGEN DES GIACOMO TINTORETTO

*







ZEICHNUNGEN DES GIACOMO TINTORETTO



DETLEV FREIHERR VON HADELN

ZEICHNUNGEN DES GIACOMO TINTORETTO

MCMXXII * BEI PAUL CASSIRER * BERLIN


LIBRARY
FEB 1 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

DEM ANDENKEN AN
RUDOLF OLDENBOURG
GEWIDMET

DAS WERK

WURDE IM JAHRE 1922 IN EINER

NUMERIERTEN AUFLAGE VON 1200 EXEMPLAREN VON

DER SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG GEDRUCKT.

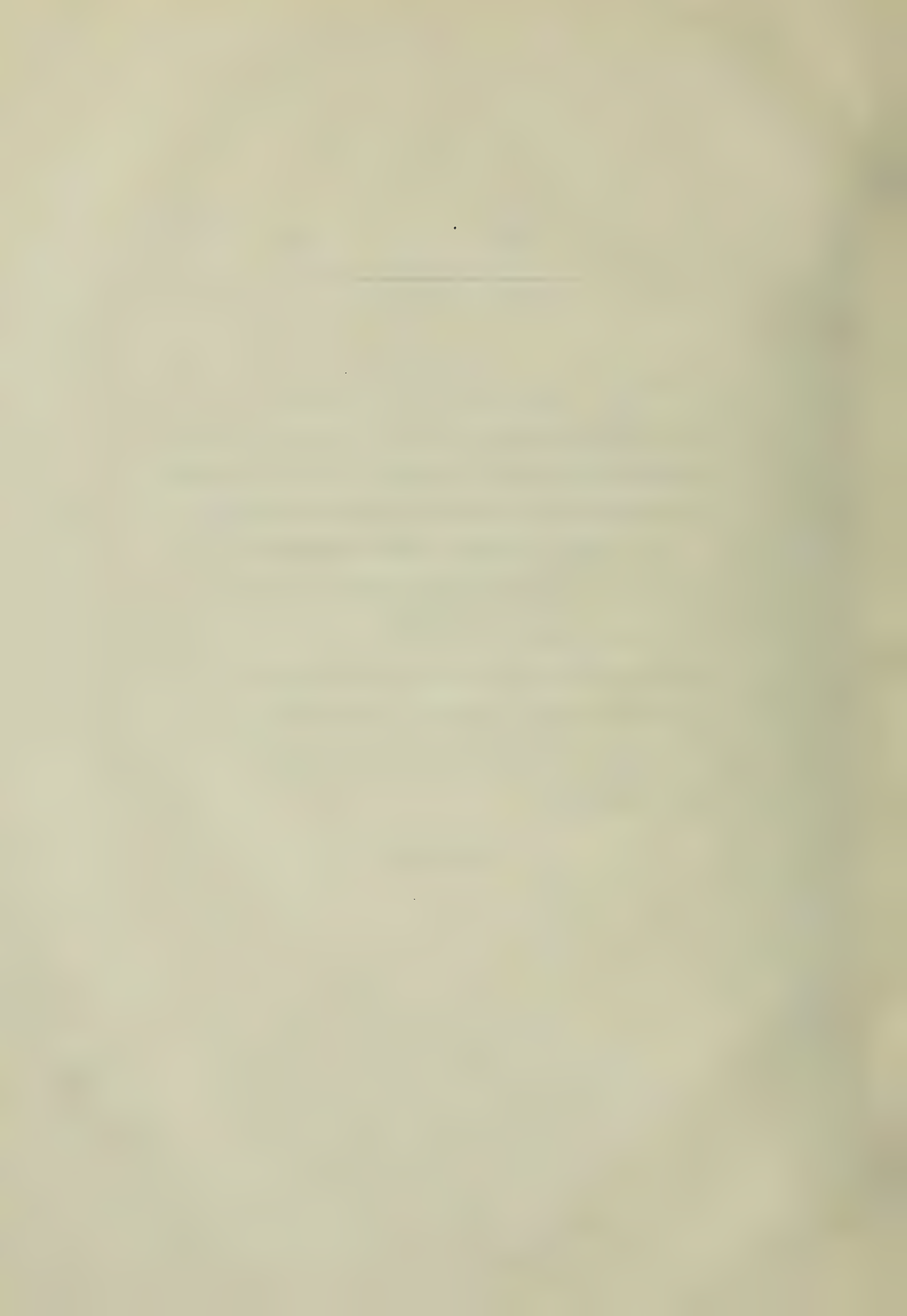
DIE LICHTDRUCKE STELLTE DIE FIRMA ALBERT FRISCH

IN BERLIN HER. DIESES EXEMPLAR TRAGT

DIE NUMMER

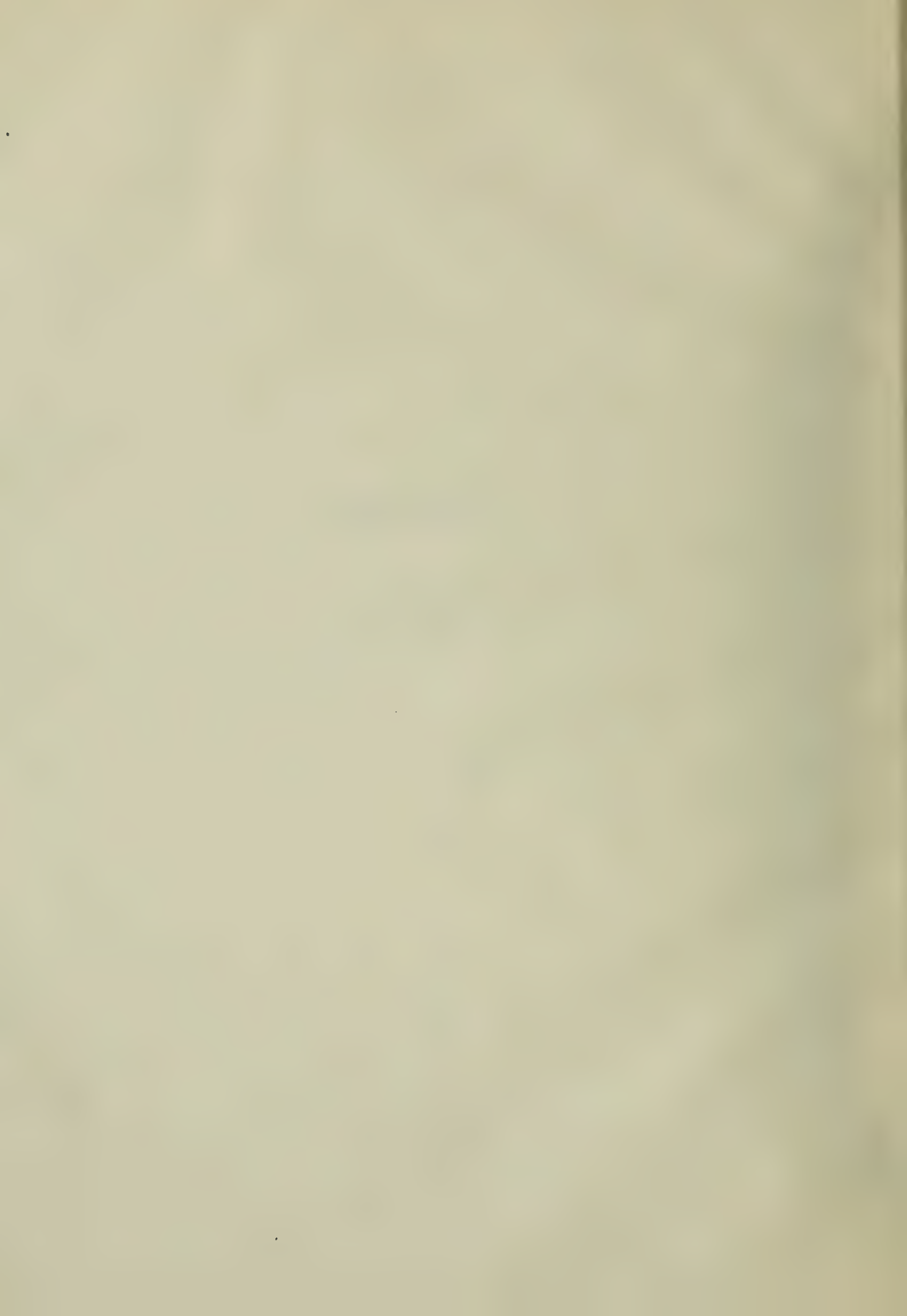
868

INHALT





VORWORT



Es ist nicht nötig, ausführlich darzulegen, warum diese Publikation von Zeichnungen des Tintoretto einer größeren vorausgeschickt wird, die dem malerischen Werk des Tintoretto gewidmet sein soll: Ohne den Schlüssel der vorbereitenden Zeichnungen ist Tintoretto als Maler nicht ganz zu verstehen.

Dem Wunsche, das erhaltene Material in größtmöglicher Vollständigkeit der Untersuchung zugrunde zu legen und kritisch zu katalogisieren, stellten sich äußere Hindernisse entgegen. So mußte ich mich im wesentlichen auf eine Durchforschung der italienischen und deutschen Kabinette beschränken. Wohl habe ich vor Jahren die Zeichnungen im Britischen Museum und in Oxford durchgesehen, doch war die Erinnerung in der Zwischenzeit so verblaßt, daß ich nun gezwungen bin, nach Photographien zu urteilen.

Ich glaube aber, daß aus den mir auch neuerdings zugänglichen Zeichnungen des Tintoretto — vornehmlich aus denen des riesigen Sammelbeckens der Uffizien — doch alle wirklich wertvollen Aufschlüsse sich gewinnen lassen, und daß das mir zur Zeit nicht erreichbare Material doch nur Einzelheiten genauer präzisieren würde. Wichtig wäre es, wenn Kompositionsentwürfe Tintorettos noch zum Vorschein kämen. Jedoch ich halte diese Möglichkeit für recht gering. Was hingegen die Einzelstudien anbelangt — die eigentlichen, typischen Dokumente der Zeichenkunst Tintorettos — so glaube ich, davon eine genügend große Anzahl zu kennen, wie ihre Bedeutung innerhalb der Arbeitsmethode des Meisters. Ich will nicht sagen, daß ich nicht gern noch mehr Einzelstudien zu Gesicht bekommen möchte, die als Vorbereitungen von Gemälden Tintorettos entstanden; aber ich fürchte, ich würde durch sie weniger hinzulernen, als ich wünschte. Kurz gesagt: Die Probleme, soweit sie überhaupt zu erschließen, scheinen mir gelöst zu sein. —

Gern wiederhole ich an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank allen denen, die beim Sammeln des Materials oder sonstwie mir haben helfen wollen. Comm. Dott. Giovanni Poggi stellte eine große Anzahl von Photographien nach Zeichnungen der Uffizien zur Verfügung. In anderen Fällen unterstützten mich meine Freunde Fritz Gebhard und dott. Giuseppe Fiocco. Professor Dr. G. von Térey und Dr. S. Meller verdanke ich Photographien und Notizen von Zeichnungen in Budapest. Für die Zeichnungen im Britischen Museum hat Herr Leo Blumenreich, der die Blätter im Verein mit Herrn L. Böhler kritisch geprüft, mir wertvolle Angaben zur Verfügung gestellt und die Aufnahmen veranlaßt. Ganz besonders danke ich schließlich Herrn Paul Cassirer für seine, die Interessen eines Verlegers weit übersteigende Anteilnahme an meiner Arbeit.

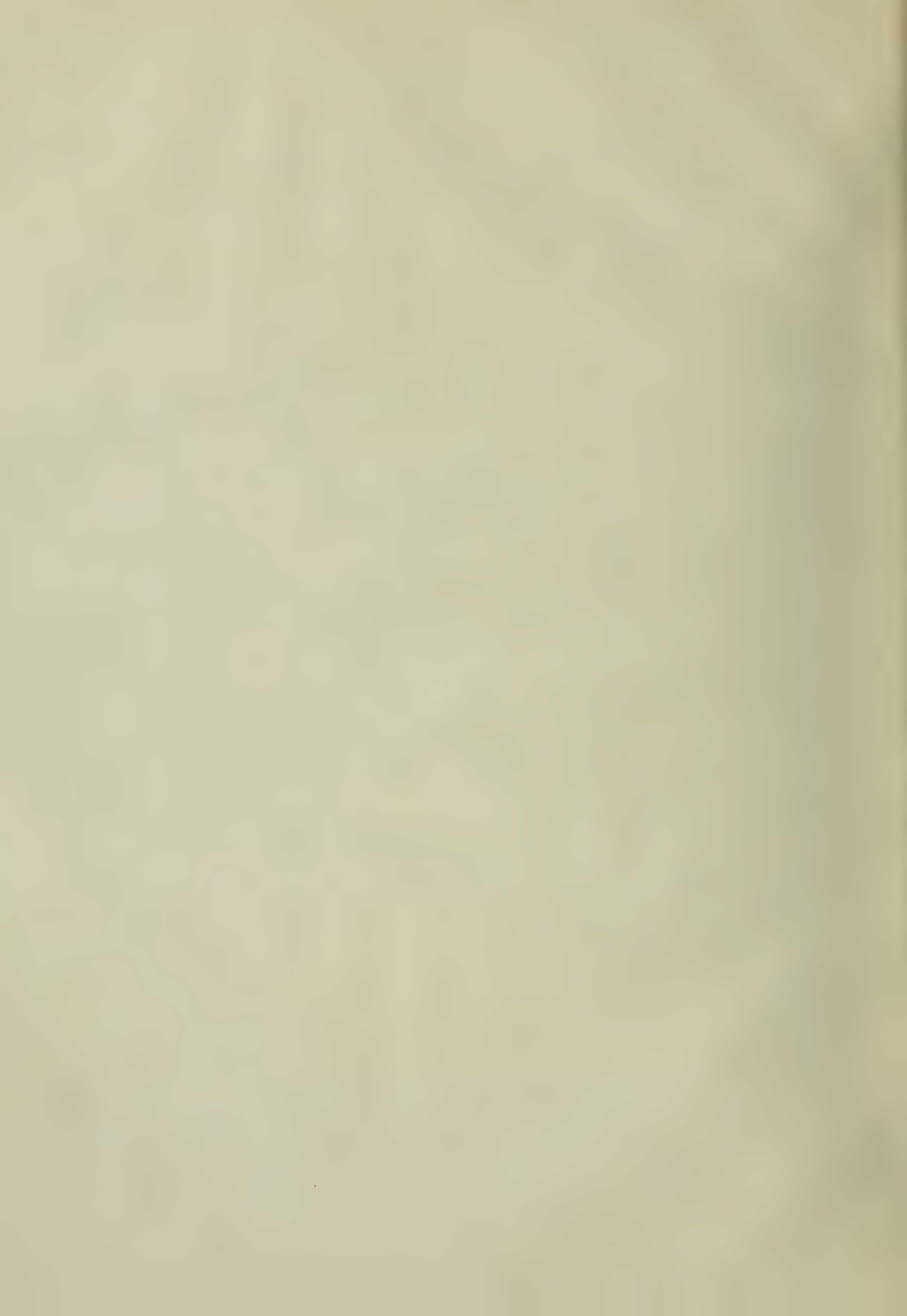
Venedig, den 12. Juni 1922

HADELN





EINLEITUNG



Die Zeichnung genoß in venezianischen Ateliers vor dem Auftreten des Tintoretto nicht im entferntesten jene Bedeutung, die man ihr von jeher in Florenz zugemessen, ebenso als künstlerischem Bildungselement wie als unerläßlicher Vorbereitung eines Gemäldes. Tizian scheint in der Regel nicht mehr als kompositionelle Einfälle auf dem Papier, dann die Idee mit Kohle auf der Leinwand notiert zu haben, um sie erst mit dem Pinsel in der Hand im einzelnen zu gestalten, durchzuformen, abzuklären. Die Summe von abwägenden Überlegungen, die der Florentiner im Karton zusammenfaßte, schloß Tizian erst mit der Vollendung des Gemäldes ab. Wir wissen, wie er oft jahrelang seine Schöpfungen in der Werkstatt behielt, sie von Zeit zu Zeit hervorholte, korrigierte, überging und so mählich ausreifen ließ.

Die Arbeitsweise der im Umkreise Tizians tätigen venezianischen Meister, wie etwa des Bonifazio, dürfte, zwar ungleich weniger langwierig, weniger kritisch sorgfältig, jedoch generell kaum verschieden gewesen sein. Auch Maler wie Bonifazio machten sich ohne erhebliche zeichnerische Vorarbeiten ans Werk, im wesentlichen auf die Sicherheit ihres Farbensinnes sich verlassend. Was aber Tizian missen konnte, wurde für die Schule immer mehr ein bedenklicher Mangel. Sie schien in einem rückgratlosen Kolorismus enden zu wollen.

Tintoretto mußte mit jener Methode seiner Vorgänger brechen, weil er mit ihrem flächenmäßigen Bildstil brach. Im Gegensatz zu jenen ging er auf bühnenhafte, plastisch räumliche Illusion aus. Der weit höhere Grad von Körperlichkeit aber, den er nun von seinen Gestalten verlangen mußte, setzte ein entsprechend höheres Maß an zeichnerischer Schulung voraus. Aber auch die überzeugende Stellung der Gestalten im Raum ließ sich nicht in jener halbimprovisierenden Weise der Vorgänger erreichen, die kaum mehr gewollt, als die farbige Silhouette ihrer Figuren in die Fläche zu bringen. Im weiteren hätte jene Methode ebensowenig ausgereicht zur Bewältigung der an Zahl und Ausmessungen riesigen Aufgaben, nach denen Tintorettos Temperament und Begabung verlangten. Sie erforderten ebensosehr eine bis zur Virtuosität sichere Beherrschung aller und vornehmlich der zeichnerischen Mittel, wie eine ganz straffe Organisation des Arbeitsganges.

So gewann die Zeichnung für die Kunst Tintorettos grundlegende Bedeutung. Er war sich dessen auch mit Stolz bewußt: Schöne Farben kann man auf dem Rialto kaufen, pflegte er zu sagen, die Zeichenkunst jedoch läßt sich nur durch rastloses Studium erwerben. Dem Bologneser Odoardo Fialetti aber, der ihn um Rat befragt, wie er als Maler sich am besten bilde, antwortete der Meister: Zeichne! Nochmals: Zeichne! Und zeichne wiederum! –

Was nun den Aufbau dieser Veröffentlichung anbelangt, so erschien es mir richtig, mehr auf die systematische als auf die chronologische Gruppierung Gewicht zu legen, um so einer Verzettelung der Beobachtungen und Aufschlüsse vorzubeugen. Ferner glaubte ich,

die Verantwortung für die Zuschreibungen[1] und für die etwa geäußerte oder angedeutete Datierung ohne längere Begründung auf mich nehmen zu sollen, zumal ich in einer früheren, vorbereitenden Studie[2] bereits eine beträchtliche Reihe von Zeichnungen zusammengestellt habe, die einwandfrei als Vorstudien für Gemälde des Tintoretto zu erkennen sind und daher als grundlegende Paradigmata seiner Zeichenkunst zu gelten haben. Sie sind denn auch hier ihrer Bedeutung entsprechend wiederum herangezogen worden, freilich ohne daß ihnen in der Disposition eine Sonderstellung eingeräumt worden wäre.

Ihrer materiellen Beschaffenheit nach weisen die Zeichnungen Tintorettos nur geringe Unterschiede untereinander auf. Tintoretto bevorzugte das blaue Venezianer Papier, benutzte aber auch bräunliche und gelegentlich bräunlich-graue, Löschpapier ähnliche, endlich auch weiße Papiere[3]. Mit einer Ausnahme, die der früheren Zeit des Künstlers angehört, ist die Benutzung der Feder nicht mehr mit Sicherheit nachzuweisen. Tintoretto zeichnete mit Kreide oder Kohle[4]. Ein Unikum stellt die auf zwei zusammengeklebten Bogen über einer Vorzeichnung in Kohle mit dem Pinsel gezeichnete „Pietà" in den Uffizien[5] dar. Das, was man sonst an Pinselzeichnungen dem Meister zugeschrieben hat, hält der Kritik nicht stand[6].

Kreide-, noch mehr Kohlezeichnungen sind leicht verwischbar, sind der Beschädigung durch Abreiben ausgesetzt. Besonders sorgsam konservierende Liebe für seine Studienblätter dürfte des überaus fruchtbaren und schnell schaffenden Meisters Sache nicht gewesen sein. So ist denn auch der Erhaltungszustand seiner Zeichnungen nicht immer der beste. Diese Tatsache bliebe schmerzlich, wäre aber leichter hinzunehmen, wenn es sich nur um ein Verblassen des ehemals kräftig dunklen Striches handeln würde. Leider ist das nicht stets der Fall, vielmehr sind nur zu viele Blätter einem äußerlichen Effekt zuliebe später überarbeitet worden. Am gröbsten fiel die Entstellung aus, wenn der Retoucheur zur Feder[7] oder gar zu dem den originalen Strich breit zudeckenden Pinsel[8] gegriffen. Gelinder, aber für den

[1] Um Zuschreibungen im wörtlichen Sinne handelt es sich nicht. Die hier zu besprechenden Zeichnungen führen in den betreffenden Sammlungen so gut wie ausnahmslos die meist traditionelle Benennung: Tintoretto. Allerdings sind sie dort mit Nachzeichnungen und Imitationen von Schülern untermischt, so daß eine kritische Sichtung vorzunehmen war.

[2] Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. XXXXII, p. 82 ff. und 169 ff.

[3] Für die Papiersorten, vgl. J. Meder, Die Handzeichnung, Wien, 1919, p. 172 ff. Hier auch die Feststellung, daß die Farbnüancen wie etwa grünlich Blau und Blaugrün nichts weiter sind als Verfärbung durch zu starke Belichtung oder durch Schmutz.

[4] Und zwar mit der gewöhnlichen Zeichenkohle, nicht mit eingeölter Kohle. Meder, p. 108, weist als auf ein Beispiel der Anwendung von Ölkohle auf eine Zeichnung der Uffizien, Nr. 1833 (Tafel 55) hin. Jedoch Meder hat sich durch die von ihm zu Rate gezogenen Reproduktion (Disegni degli Uffizi, I, Fasc. II, Nr. 13) täuschen lassen. Die breiten, dunklen Striche rühren nicht von Fettkohle her, sondern von einer späteren Übergehung der verblaßten Kohlezeichnung mit dem Pinsel.

[5] Abgeb. in Disegni degli Uffizi, ed. Olschki, I, Fasc. II, Nr. 12.

[6] Vor allem ist hier zu nennen das sogenannte Skizzenbuch Tintorettos im Britischen Museum, ein Konvolut von Pinselskizzen auf geöltem Papier, die Sidney Colvin im Burlington Magazine XVI. p. 189 ff. und 254 ff. zu Unrecht für Tintoretto in Anspruch genommen hat. Einige Skizzen in der gleichen Technik und von der gleichen Hand besitzt Herr Fleischhauer in Stuttgart. — Eine Pinselzeichnung, Entwurf für einen heiligen Martin mit dem Bettler, in der National Gallery of Scotland, reproduziert in Vasari Society, VIII, 8, gehört in den Kreis des Palma Giovane.

[7] Z. B. Uffizien, Nr. 12943. Studie zu einem der das linke Schächerkreuz aufrichtenden Männer der „Kreuzigung" in der Scuola di S. Rocco, abgebildet im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, XXXXII, p. 96.

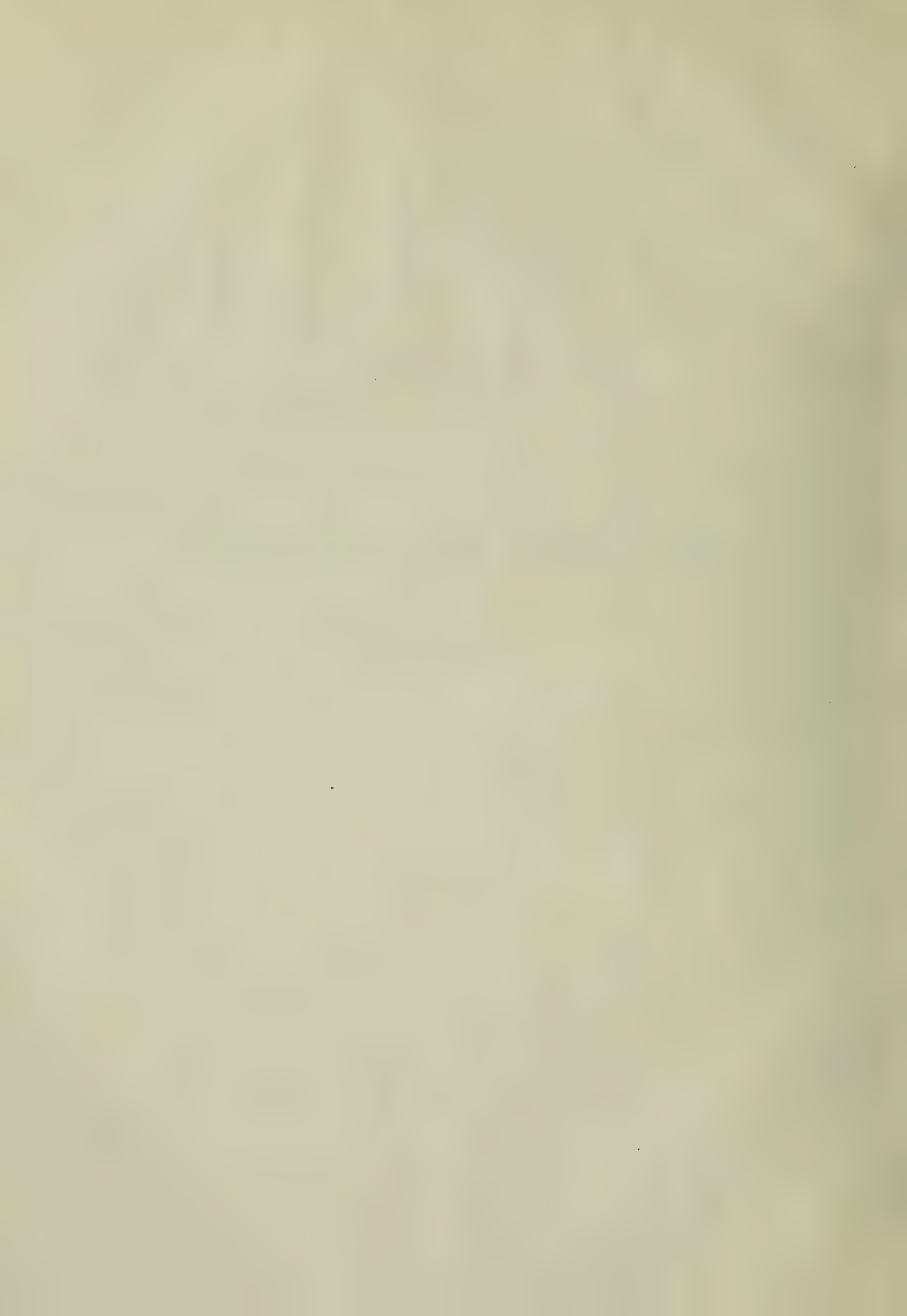
[8] Uffizien, Nr. 12988, drapierte weibliche Figur. Nr. 12994, kniender, männlicher Akt, bei E. Waldmann, Tintoretto, wiedergegeben als Spezimen einer Kohlezeichnung (!).

Forscher und Kenner auch um so heimtückischer ist die Überarbeitung mit Kreide, die in manchen Fällen erst das an gut erhaltenen Zeichnungen geschulte Auge erkennen wird. Ein objektives Erkennungsmittel gibt es schwerlich. Eines glaubte ich gefunden zu haben, indem ich nämlich beobachtete, wie häufig die Quadrierung ungleich mehr verblaßt ist als die Zeichnung der Figur, die nun nicht unter, sondern über den Quadraten zu liegen scheint. Jedoch es handelt sich in vielen Fällen offenbar um eine Art optischer Täuschung, die wahrscheinlich folgendermaßen zustande gekommen ist: Der Druck des Striches war beim Modellzeichnen an sich schon kräftiger als dann beim Entlangfahren an dem zur Quadrierung angelegten Lineal. Ferner aber dürfte die Zeichnung nach dem Modell gelegentlich gleich fixiert worden sein, nicht aber das später aufgelegte Strichnetz, das infolgedessen leichter abgerieben wurde. In einigen Fällen glaube ich allerdings einwandfrei festgestellt zu haben, daß schwarze und besonders deutlich weiße Kreidestriche über der Quadrierung liegen. Aber auch dann bleibt die Möglichkeit offen, daß diese Überzeichnung von Tintoretto selber herrührt. Äußere Kriterien versagen also und so muß es der Stilkritik überlassen bleiben, von Fall zu Fall am Duktus des Striches zu erkennen, wo Überarbeitung von fremder Hand vorliegt. In dem Verzeichnis der abgebildeten Blätter ist angemerkt, wo solche Überarbeitung anzunehmen ist. Auf die Wiedergabe der durch Retouchen beschädigten Originale ganz zu verzichten war nicht möglich, da einige von ihnen zum Teil kraft ihrer evidenten Beziehungen zu den Gemälden des Tintoretto, zum Teil durch andere Eigenschaften besonders instruktiven Wert besitzen.





DIE STUDIEN NACH PLASTIKEN



Von der zeichnerischen Produktion des jungen Tintoretto sind nur kärgliche Reste auf uns gekommen. Mit ganz geringen Ausnahmen stammen die erhaltenen Blätter aus der mittleren und letzten Periode des Meisters. Jedoch in manchen Fällen gestatten die erhaltenen Zeichnungen Rückschlüsse auf das vernichtete, frühere Material und setzen uns so in den Stand, wenigstens im Geiste einige Lücken auszufüllen.

Die Möglichkeit solch rekonstruktiver Schlüsse liegt bis zu einem gewissen Grade vor bei Tintorettos Studien nach Plastiken. Nur eines dieser Blätter weist sich durch seine stilistischen Eigentümlichkeiten als zweifellos sehr früh entstanden aus. Bei anderen läßt sich die Entstehung nicht genauer angeben, läßt sich nur sagen, daß sie nicht als sehr früh anzunehmen ist. Vergleicht man nun aber diese Zeichnungen nach Skulpturen mit denen nach dem lebenden Modell, so wird offenbar, wie das Plastikstudium Tintorettos Auffassung des Aktmodells bestimmt hat und so wird, ohne daß damit die Datierung der einzelnen Blätter näher festgesetzt würde, den Plastikstudien als Kategorie doch ihre primäre Stellung und Rolle im Zuge der Entwicklung angewiesen. Es ist deshalb angebracht, mit der Untersuchung der Zeichnungen nach Skulpturen zu beginnen, trotzdem die Möglichkeit, ja in verschiedenen Fällen die Wahrscheinlichkeit faktisch späterer Entstehung vorliegt. Die erhaltenen Specimina müssen hier eben die verschollenen früheren Typen vertreten.

Wir besitzen eine ganze Kette literarischer Belege für Tintorettos unermüdliches Studium von Bildwerken. Schon ein Zeitgenosse berichtet davon, Raffaello Borghini, der 1584 schrieb[1]. Ihm erschien das Zeichnen nach Skulpturen als ein so wesentliches Element der künstlerischen Bildung Tintorettos, daß er mit dem Bericht über solche Beschäftigung seine Nachrichten einleitete. Als Objekte, an denen Tintoretto sich geschult haben soll, nennt Borghini sehr allgemein zunächst „tutte le cose buone di Vinegia", näher Mars und Neptun von Sansovino, dann Nachbildungen von Michelangelos Werken in der Neuen Sakristei von S. Lorenzo und wieder ganz allgemein Abgüsse der besten Statuen in Florenz, die der Maler, ohne Kosten zu scheuen, sich habe kommen lassen. Schließlich, am Ende seiner Nachrichten, gibt Borghini die sehr wichtige Notiz, selbst der gealterte Meister sei des Zeichnens nach Plastik nicht müde geworden, mit größtem Vergnügen habe er dazu Werke des Giambologna benutzt. Die Bedeutung von Borghinis Zeugnis wird dadurch kaum geschmälert, daß chronologische Einzelheiten seiner etwas summarisch gehaltenen Aussagen ungenau oder, wohl besser gesagt, etwas unklar formuliert sind. Borghinis einleitende Worte erwecken zu Unrecht die Vorstellung, die beiden großen Statuen Sansovinos auf der Treppe des Dogenpalastes und Michelangelos Figuren der Medici-Gräber seien Studienmaterial bereits des Jünglings gewesen. Das war nicht möglich, denn jene Werke Sansovinos wurden erst 1554

[1] Raffaello Borghini, Il riposo, ed. Firenze 1730, p. 456 ff.

begonnen, gar 1567 erst aufgestellt, während die genannten Schöpfungen Michelangelos, soweit wir wissen, erst durch die 1557 von Daniele da Volterra hergestellten Nachbildungen dem Lernbegierigen zugänglich geworden sind.

Unser zweiter Gewährsmann ist Ridolfi[1], der, wenngleich auch rund hundert Jahre nach Tintorettos Jugend- und Lehrzeit schreibend, aufgewachsen ist in einer Sphäre, die noch ganz erfüllt war von Erinnerungen an den großen und eigentümlichen Meister. Dessen Söhne und Schüler hatte Ridolfi wohl gekannt; erhalten war noch der Studio mit seinem Lehrapparat an Gipsabgüssen. Unzählige Zeichnungen (infiniti disegni) nach Skulpturen waren im Umlauf, in Kohle, angeblich auch in Wasserfarbe, weißgehöht, auf farbigem Papier, also der Art derer entsprechend, wie wir sie noch heute besitzen. Etwas mißverständlich spricht Ridolfi von diesen Studien nur dort, wo er der autodidaktischen Ausbildung des jugendlichen Tintoretto gedenkt.

Ein weiterer Zeuge ist Marco Boschini, der in seiner Carta del Navegar[2] und in seinen Ricche Minere[3] zwar nicht ausdrücklich über die Zeichnungen, wohl aber über den Studienapparat an Gipsabgüssen Mitteilungen macht. Folgende Skulpturen führt Boschini neben „infinite statue" besonders auf, die er im ehemaligen Atelier Tintorettos gesehen hat, das nun dessen Tochtermann, dem Deutschen Sebastian Casser gehörte: Den Laokoon, den Torso des Belvedere, die medizeïsche Venus, den Herkules Farnese, Kaiserbüsten (Imperatori), die Tageszeiten des Michelangelo, Gruppen von Giambologna.

Solange die Republik von S. Marco bestand, erbte sich auch die künstlerische Tradition von einer venezianischen Generation auf die andere fort. Noch 1760 zeigte man sich die Abgüsse, die einstmals der Heros besessen, alle dunkel, wohl etwa bronzefarben getönt (tinti di certo fosco colore) und verräuchert; noch besuchte man mit heiligem Schauer das kleine Zimmer, in dem er tags und nachts bei Lampenlicht gezeichnet. Und noch immer zahllos waren damals die Studienblätter des Meisters nach Skulpturen. Zanetti[4] beschreibt sie folgendermaßen: Mehrere Studien befanden sich auf ein und demselben Blatt, auf Vorder- und Rückseite, die meisten in schwarzer Kreide und etwas weißgehöht. Damit gibt Zanetti zwar äußerliche, aber doch sehr charakteristische Kennzeichen der Blätter an, wie sie uns erhalten sind. Scharfsichtig urteilt Zanetti schließlich: „Ich glaube, daß diese Studien von jenem unermüdlichen Ingenium bis in dessen reifste Zeit fortgesetzt worden sind, denn es gibt deren und ich habe solche vor Augen, die mit derartiger Meisterschaft und so tiefem Verständnis gemacht sind, daß sie jeglichen Vergleich aushalten."

Wir besitzen also eine Reihe literarischer Zeugnisse, die sich über zwei Jahrhunderte erstrecken, von der Lebenszeit des Meisters bis an die Schwelle des Klassizismus; und wir besitzen dann andererseits, in italienischen, englischen und deutschen Sammlungen zerstreut, eine Gruppe stilistisch und technisch zusammengehöriger Studien, die wiederum technisch und stilistisch mit Tintorettos Zeichnungen nach dem lebenden Modell so weit zusammengehen, als dies bei der generellen Verschiedenheit der Entstehungsbedingungen und des Zweckes möglich ist.

---

[1] Carlo Ridolfi, Le maraviglie, ed. Hadeln, II, p. 14.

[2] Marco Boschini, La carta del navegar, Venezia 1660, p. 140f.

[3] Marco Boschini, Le ricche minere, Venezia 1674, Prefazione.

[4] Zanetti, Varie pitture a fresco. Venezia 1760, p. 8f.

Zunächst ist die materielle Beschaffenheit beider Arten von Zeichnungen die gleiche. Sie sind auf den stets vom Meister benutzten, meist farbigen Papieren mit den von ihm stets angewandten, breit zeichnenden Kreide= oder Kohlestiften niedergeschrieben. Ferner ist die Strichführung prinzipiell die gleiche; nur graduell, durch geduldigere Sorgfalt weichen die Studien nach Skulpturen von der vehementen Manier der Aktzeichnungen ab. Hier wie dort findet sich ein System ineinandergeflochtener, in Kurven sich über= und unterschneidender, gebogener Striche, die den Wölbungen der Einzelformen nachgehen. Der Unterschied in der Anwendung von Schraffierungen, die den Aktzeichnungen so gut wie fehlen, den Studien nach Plastiken aber äußerlich das Gepräge geben, ist augenfällig; ist aber eindeutig zu erklären aus der Verschiedenheit des Charakters beider Zeichnungskategorien. Die Modellaufnahmen sind fast ausnahmlos aus den Bedürfnissen einer ganz bestimmten Praxis heraus entstanden, wie wir sie noch kennen lernen werden. Sie bezwecken, die Bewegungsmotive einzelner Figuren festzulegen. Umständliche Angaben von Licht und Schatten waren bei ihnen entbehrlich, ja störend, denn es blieb dem ausführenden Pinsel überlassen, die mosaikartig aus Einzelstudien zusammengefügte Komposition durch eine einheitliche Lichtführung zu einem Ganzen zu verschmelzen. Der Sinn der Studien nach Skulpturen hingegen ist kein praktischer, sondern ein lehrhafter. Hier mußte es dem Studierenden darauf ankommen, die plastische Energie des Vorbildes durch hohe Lichter und kontrastierende, tiefe Schatten herauszuarbeiten. — Wie schon gesagt, ist die Datierung der Zeichnungen Tintorettos nach Skulpturen ein besonders heikles Problem. Wir wissen durch Borghini, daß Tintoretto diese Studien bis in sein Alter betrieben; wir wissen, daß manche der Studienobjekte, wie die Nachbildungen der Figuren der Medici=Gräber, erst dem reifen Manne zugänglich geworden sind; wir spüren schließlich bereits in den frühesten Gemälden des jungen Malers das an plastischen Werken sich schulende Formengefühl. Also schon der lernende Jüngling und noch der greise Meister hat nach Skulpturen gezeichnet.

Als frühe Studien lassen sich ohne Einschränkung nur die Zeichnungen nach einer männlichen und einer weiblichen Statue nennen, die sich auf Vorder= und Rückseite eines Blattes in Oxford (L. 8) finden (Tafel 1). Die weibliche Statue war offenbar ein verstümmelter Gips nach der mediceischen Venus, die männliche Figur kann ich nicht identifizieren. Auf frühe Entstehung deutet die möglichst unkompliziert gewählte Ansicht, noch mehr die schülerhafte Unterscheidung zwischen Kontur= und Binnenzeichnung. Zwar zeigt sich bereits der Ansatz zur späteren Manier, die Tendenz zur ausgebuchteten Linienführung, doch ist der Umriß noch so fest und mit solchem Nachdruck gegeben, daß ein ausgesprochen reliefmäßiger, kein kubischer Eindruck sich einstellt. — Eine Beobachtung anderer Art spricht auch für die frühe Entstehung der Oxforder Studie: Im Besitz von Colonel Bromley=Davonport ist uns allem Anscheine nach eines der beiden Deckengemälde erhalten, die Tintoretto 1545 für Aretino gemalt, und zwar der „Wettkampf zwischen Apollo und Marsyas". Hier lehnt der musizierende Gott an einem Baum in einer Stellung, die, gekünstelt an sich, nicht den Eindruck freier Erfindung macht, sondern von einem Vorbild eingegeben zu sein scheint, und zwar nicht unwesentlich dem Standmotiv der auf dem Oxforder Blatt wiedergegebenen männlichen Statue ähnelt[1]. —

[1] Ziemlich frühe Studienzeichnungen Tintorettos dürften auch die beiden Aufnahmen einer schräg von unten gesehenen, männlichen Statue auf einem Blatte der Sammlung Fleischhauer in Stuttgart sein.

Erwägungen äußerer Art führen zur Annahme, daß der Vitelliuskopf, nach dem eine ganze Serie von Zeichnungen Tintorettos im Britischen Museum[1] erhalten ist, vier weitere in Oxford[2], zwei in Florenz[3], eine in München ‹Tafel 2›, eines der frühesten Studienobjekte des Malers gewesen sei. Denn der Vitelliuskopf, heute im Museo Archeologico des Dogenpalastes, gehört zu jener Sammlung von Antiken, die der Kardinal Domenico Grimani 1523 dem venezianischen Staat vermacht hat[4]. Mithin bestand bereits für den jungen Tintoretto die Möglichkeit, sich ohne erhebliche Schwierigkeiten einen Abguß zu verschaffen. Darauf, daß er einen solchen besessen, deuten nicht nur die zahlreichen Studien, sondern auch folgende Notiz: Unter den „pezzi di rilievo", die der Sohn, Domenico Tintoretto seinem Schüler Sebastiano Casser vermachte, befand sich auch eine „testa di Vitellio", zweifellos aus dem Studio des Vaters stammend. Ferner führt der Katalog des Museo Mantova in Padua von 1695 auf: „Una testa antica di Vitellio, sopra la quale sempre disegnò e imparò . . . il Tintoretto[5]." Wenn nun aber auch in hohem Grade die Wahrscheinlichkeit besteht, daß der Vitelliuskopf frühzeitig zum Studienobjekt Tintorettos wurde, so ist damit nicht gesagt, daß die danach gefertigten Zeichnungen, soweit sie uns erhalten, sämtlich, ja nur teilweise früh angesetzt werden müssen. Besonders dieser Kopf scheint ein Lieblingsstück des bis ins Alter unermüdlichen Zeichners gewesen zu sein. In allen erdenklichen Ansichten hat er ihn aufgenommen, bald mehr von rechts, bald mehr von links, nach dieser oder jener Seite schräg aufwärts gerichtet und dann wieder abwärts geneigt.

Immerhin scheint es mir, daß das abgebildete Münchener Exemplar für verhältnismäßig früh zu gelten habe. Die fleißigen, schattierenden Schraffierungen sind mit einer noch etwas trockenen Behutsamkeit hingesetzt, und ohne zwischen dem konstruktiv Bedeutenden und dem Nebensächlichen energisch zu unterscheiden. Der Zufälligkeit des Schlagschattens, den die Nase auf die Oberlippe wirft, ist ebensoviel Beachtung geschenkt wie den Augenhöhlen. Dergleichen läßt sich auch in früheren Bildnissen Tintorettos beobachten. Mit welch konzentrierter Wucht dagegen der gereifte Meister einen antiken Kopf wiedergibt, mag eine Studie in den Uffizien ‹Nr. 17237› lehren ‹Tafel 3›. Angemerkt sei, daß eine stark beschädigte Zeichnung nach einem antiken Jünglingskopf sich in der Albertina zu Wien[6] befindet, ferner daß Bell[7] eine Studie nach einem antiken, alten Männerkopf im Christ Church College zu Oxford nennt, und schließlich, daß das Britische Museum die Zeichnung nach einem wahrscheinlich antiken Kopf besitzt[8].

Welche plastische Nachbildung eines Werkes von Michelangelo Tintoretto zuerst sich hat verschaffen können, wird schwerlich jemals einwandfrei sich feststellen lassen. Hier seien die Studien nach Michelangelos „Simson"[9] denen nach den Figuren der Medici-Gräber voran-

---

[1] 1885. 5. 9. — 1656, 1657, 1658, 1659, 1660, recto und verso.

[2] L. 9, recto und verso. L. 10, recto und verso.

[3] Nr. 734 recto und verso.

[4] G. Valentinelli, Marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana. Prato 1866, p. XII und 246.

[5] Notizia d'opere di disegno, pubblicata da Jacopo Morelli, Bassano 1800, p. 151 f.

[6] Scuola Veneziana, III, Nr. 169, fälschlich dem Andrea Schiavone zugeschrieben.

[7] C. F. Bell, Drawings by the old masters in the library of Christ Church, Oxford 1914, p. 87.

[8] 1913. 3. 31. — 185. Mitteilung von Herrn L. Blumenreich.

[9] Für die Geschichte dieses vermutlich 1528 entstandenen Modells, vgl. Thode, Michelangelo, Kritische Forschungen, II, p. 297 f.

gestellt, für die wir einen terminus post im Jahre 1557 besitzen, während schon früher plastische Reproduktionen der Simsongruppe existiert zu haben scheinen, wie wir der Benutzung des Motives durch Daniele da Volterra in seinem „Kindermord" entnehmen[1].

Die Tatsache, daß auch Daniele da Volterra den „Simson" als Vorbild benutzt, hat vor Jahren N. Ferri[2] dazu verleitet, eine Reihe in den Uffizien bewahrter Studien Tintorettos[3] nach jener Gruppe dem Daniele zuzuschreiben. Mit Recht hat E. Jacobsen[4] die Zeichnungen Tintoretto zurückgegeben und ihnen ein weiteres Blatt im Palazzo Corsini in Rom ⟨Nr. 125527, recto und verso⟩ angereiht. Thode[5] ist Jacobsens Urteil beigetreten. Folgende Studien nach dem „Simson" sind nachzutragen: Berlin, Nr. 5228 recto und verso; Florenz, Sammlung Loeser; sowie nach C. F. Bell ⟨o. c.⟩ Oxford, L. 6 recto und verso; L. 7 recto und verso[6].

Die Gruppe des Simson und der zwei niedergerungenen Philister zeichnet sich durch einen schier unerschöpflichen Kombinationsreichtum der Formen aus, die in stets neue, überraschende Wirkungen zueinander treten, so oft auch der Beschauer den Standpunkt wechseln mag, derart, daß sich kaum noch von einer Hauptansicht sprechen läßt, die den anderen entschieden überlegen wäre. Gerade diese Eigenschaft der Gruppe, die nicht in reliefmäßig bestimmter Silhouette, sondern, durchaus als vollrunde Freiplastik erdacht, mit ihren Massen im Raume wirken will, mußte sie einem Maler besonders lieb machen, der, mit dem traditionellen, venezianischen Flächenstil brechend, auf starke plastisch-räumliche Illusion ausging. Von allen Seiten nahm er das Studienobjekt auf, von vorn ⟨Tafel 4⟩, schräg von links und von rechts, öfters auch von rückwärts. Niemals aber, wie das Vorbild sich nun auch silhouettieren mochte, legte er den Akzent auf die jeweilige Kontur, auf die Grenzen der objektiven Form, sondern stets auf die plastische Relation gewölbter und abgeschrägt sich senkender Massen, die er als Maler malerisch wiedergab. An den belichteten Partien ließ er den Druck des Kreidestiftes abschwellen, zart werden, wie aufgezehrt vom Licht, um ihn dann in den Halbschatten wieder anschwellen zu lassen, schließlich energisch zu verdichten. Die Augenhöhlen, tiefere Muskeltäler erhielten einige schwarze Drucker, die höchsten Stellen fleckige, weiße Lichter.

Für die Studien nach den Figuren der Medici-Gräber besitzen wir, wie schon gesagt, einen terminus post in dem durch Vasari überlieferten Entstehungsjahre 1557 der von Daniele da Volterra gearbeiteten Nachbildungen. Freilich ist die Möglichkeit nicht ganz aus-

---

[1] Freilich steht die Entstehungszeit dieses Freskos in S. S. Trinità dei Monti in Rom nicht genau fest. Nach Vasaris Schilderung ⟨VII, p. 58ff.⟩ kämen erst die Jahre nach 1550 in Betracht, doch waren Teile der Komposition bereits bald nach 1550 in Oberitalien bekannt.

[2] Miscellanea d'Arte, I, p. 64.

[3] Es handelt sich um folgende Nummern der Uffizien, 15002, 15003, 17133 recto und verso, 17134 recto und verso, Col. Santarelli 1069. — Auszuscheiden sind Nr. 13045 und Col. Santarelli 1070 als zu schwach für Tintoretto. Dagegen ist Nr. 13046 falsch gedeutet worden: Das plastische Vorbild ist nicht Michelangelos „Simson", sondern das Modell eines Atlas⟨?⟩, mit dem wir uns noch beschäftigen werden.

[4] Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVII, p. 325f. und XXIX, p. 28.

[5] A. a. o. — Julius von Schlosser, Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XXXI, p. 108ff., hat der Zuschreibung an Tintoretto widersprochen und die sehr unglückliche Hypothese geäußert, die Zeichnungen könnten von Perino del Vaga herrühren.

[6] In der Accademia zu Venedig, Nr. 188, die Zeichnung eines Schülers nach dem „Simson"; Kreide auf braunem Papier.

geschlossen, daß früher schon Reproduktionen von anderer Hand hergestellt wurden und nach Venedig gelangten. Bis wir eines anderen belehrt werden, müssen wir uns aber doch an die Aussagen Ridolfis halten, der die von Tintoretto benutzten Studienobjekte ausdrücklich als die Nachbildungen des Daniele da Volterra bezeichnet.

Erhalten sind uns eine Zeichnung nach dem „Giorno" und zwei nach dem „Crepusculo", jene in Oxford (L. 3, recto. — Tafel 5), diese in den Uffizien (Nr. 13048, recto und verso — Tafel 6). Es mag zunächst wie eine befremdliche, spielerische Laune anmuten, daß Tintoretto jene Figuren Michelangelos in höchst wunderlich gewählter Ansicht zeichnete, so daß die wohlbekannten Lagerungen fast ins Unkenntliche sich verzerrten, in ein nur mühsam zu deutendes Konglomerat bizarr verkürzter und verschränkter Glieder. Um die zunächst so befremdlichen Studien richtig einzuschätzen, muß man sich vergegenwärtigen, daß sie gewiß nur Reste von Serien sind, die jene Vorbilder von den verschiedensten Richtungen aufgenommen zeigten, analog den Studienkollektionen nach dem „Simson" oder dem Viteliiuskopf. Offenbar war es nur ein Zufall, der uns gerade die kapriziösesten, aber auch besonders lehrreichen Aufnahmen bewahrte, die so recht zeigen, wie weit Tintoretto in seiner Begierde ging, in die Geheimnisse der Vorbilder einzudringen. Mochten die Motive auch grotesk sich verzerren, die einzelnen Formen boten sich seinem Auge in immer wieder neuer Weise lehrreich dar. Schließlich sah der Zeichner vielleicht überhaupt nichts mehr als belichtete Wölbungen und dahinter im Schatten schräg abfallende Flächen.

Es muß der Michelangelo-Forschung überlassen bleiben zu entscheiden, in welchem Verhältnis zu dem Meister, und zwar zu seinem „Giuliano de' Medici", die Aktstatuette steht, die Tintoretto viermal, und zwar auf Vorder- und Rückseite zweier in Oxford (L. 1, recto und verso; L. 2, recto und verso) bewahrter Blätter gezeichnet hat (Tafel 7). Die nahe, innere Verwandtschaft, die zwischen der Statuette und dem ausgeführten Idealbildnis des Capitano besteht, ist nicht zu leugnen, die Abweichungen aber sind ebenso augenfällig, wie zweideutig, und der Umstand, daß die zeichnerischen Reproduktionen von einem so selbständig blickenden Künstler gefertigt, kompliziert die Frage noch mehr: Soll man an eine freie Umbildung von der Hand eines Nachahmers, etwa des Daniele da Volterra glauben oder, wie das Sidney Colvin[1] in hypothetischer Form getan, an ein Originalmodell Michelangelos? Auch mir scheint es, daß es sich eher um ein Präludieren als um einen Nachklang der in der Marmorstatue niedergelegten Idee handelt.

Wiederum wich Tintoretto der bildhauerischen Hauptansicht mit ihrer klaren und geschlossenen Umrißlinie aus. Er vermied es, den Thorax übersichtlich zu geben, in seiner massigen Breite, und dazu als Richtungskontrast den Kopf im Profil. Er vermied überhaupt nach Möglichkeit alle Richtungsachsen, die den Körper auf eine Hintergrundfläche hätten orientieren können. Sein Interesse galt dem Körper im Raume, dem Vordringen und Zurückweichen der Massen und den dadurch hervorgerufenen Hell-Dunkel-Phänomenen.

Von dem Kopf des „Giuliano de' Medici" scheint Tintoretto einen Abguß oder eine originalgroße Nachbildung[2] besessen und sehr häufig gezeichnet zu haben. Aufwärts blickend kommt er in Berlin vor (Tafel 8), ferner in der Fondatione Horne in Florenz; etwas nach

---

[1] Sidney Colvin, Oxford drawings, II, p. 17.

[2] Eine originalgroße Nachbildung des Kopfes in Terrakotta, augenscheinlich aus dem 16. Jahrhundert, besitzt Herr von Nemes in München.

rechts geneigt in Oxford (L. 4 — Tafel 9)[1]; im Profil nach rechts in den Uffizien (Nr. 1840, recto und verso); schräg liegend, vom Kinn nach der Stirn zu verkürzt in Oxford (L. 5, recto und verso). Der mechanische Richtungswechsel der Ansicht wird fast in allen Fällen von einem Wechsel der Auffassung, und diesem entsprechend der technischen Mittel begleitet. In Berlin liegt der Akzent auf der etwas kalten Großartigkeit der mit großer Energie herausgebrachten Form; in Oxford erscheint der stark zurückgelegte Kopf schmerzlich tragisch, in grellen Beleuchtungskontrasten; dann wieder sanft geneigt, zart, träumerisch im Ausdruck; endlich in den Uffizien im Profil, licht und apollinisch heiter.

Schließlich sind Zeichnungen Tintorettos nach zwei Plastiken erhalten, deren Urheber, uns unbekannt, gewiß unter den Meistern der italienischen Spätrenaissance zu suchen sind. Das eine Werk stellt eine stark in die Breite komponierte Kampfgruppe dar, wahrscheinlich wiederum einen Simson, der mehrere am Boden liegende, sich wehrende Philister durch das Gewicht seines Körpers niederdrückt, derart, daß unten ein Gewimmel von Formen entsteht, die zentrifugal aus dem Kern herausstreben. Tintoretto hat auf einem Blatt der Uffizien (Nr. 13008, recto und verso — Tafel 10) zweimal diese Gruppe wiedergegeben, die ihn wegen ihrer komplizierten Lichteffekte gereizt haben wird.

Die andere Skulptur, von Tintoretto öfters gezeichnet, ist wohl das sockellose Modell zur Figur eines Atlas. Sie kommt fünfmal auf zwei Blättern in Budapest vor[2], dreimal nebeneinander auf einem Blatt der Uffizien (Coll. Santarelli, Nr. 7512. — Tafel 11), ebendort nochmals als Einzelfigur etwa im Profil von rechts (Coll. Santarelli, Nr. 7484), in sechsfacher Variation auf einem Blatt im Palazzo Corsini zu Rom (Nr. 125529, recto und verso) und ebendort je zweimal vom Rücken (F. N. 3463, recto und verso) und von vorn dargestellt (F. N. 3464, recto und verso). Meder[3], dem nur die Zeichnungen in Budapest bekannt, hielt das Vorbild für ein Modellmännchen, an dem Tintoretto die Motive des Sturzes studiert habe, und zwar deshalb, weil auf den beiden Budapester Blättern je eine Figur ausgeschnitten mit dem Kopf nach unten geklebt war. Es wird sich schwerlich beweisen lassen, daß diese Operation von Tintoretto selbst vorgenommen wurde. Ein Analogon unter dem immerhin doch noch recht umfangreichen Material ist mir nicht bekannt geworden. Jene Manipulation entspricht auch nicht recht Tintoretto, denn sie ist etwas unsolide und umständlich zugleich. Wollte er wirklich an einer als stehend aufgenommenen Figur deren Wirkung im Abwärtssturz nachträglich erproben, so hätte er die Zeichnung ja nur auf den Kopf zu stellen brauchen. Mehr aber hätte seiner Art eine Aufnahme der an den Füßen aufgehängten Figur entsprochen, konform seiner von Ridolfi (II, p. 15) überlieferten Praxis, auf die auch Meder mit einem ausführlichen Zitat hinweist, trotzdem dessen Sinn sich doch gerade nicht mit seinen Schlüssen aus dem Befund der Budapester Zeichnung deckt. Was andererseits Meders Vermutung betrifft, das Vorbild sei eines jener Modellmännchen gewesen — die der Meister benutzt hat, um einzelne, schwierige Bewegungen zu fixieren, wie etwa die des Fliegens —,

[1] Ebenso in den Uffizien, Nr. 1841, doch zu grob für Tintoretto, offenbar von einem Schüler.

[2] Auf der Vorderseite eines Blattes zwei, auf der Rückseite eine Studie, auf beiden Seiten des anderen Blattes je eine Studie. Früher waren die Studien einzeln ausgeschnitten und zusammengeklebt. Jetzt sind sie wieder abgelöst. Mitteilung von Dr. S. Meller.

[3] J. Meder, Die Handzeichnung, Wien 1919, p. 414ff. Dort auch Abbildungen der Budapester Exemplare im früheren Zustande.

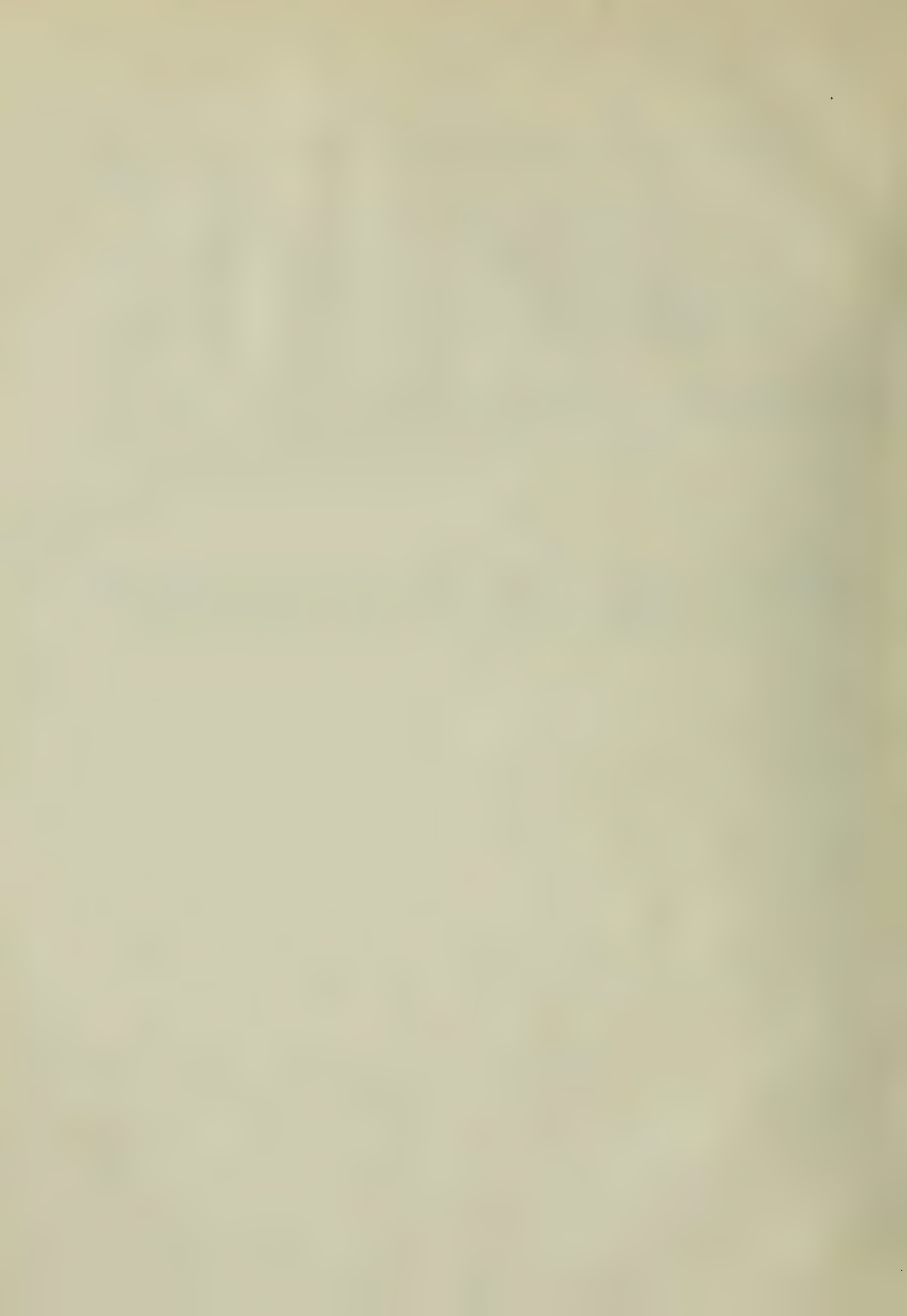
so glaube ich, daß wir jene Figuretten, die ja nur beschränkten Atelierzwecken zu dienen hatten, weit einfacher, schematischer uns vorzustellen haben, als die überaus reich durchmodellierte Atlasfigur[1]. —

Es sei nochmals hervorgehoben, daß Tintorettos Studien nach Plastiken nicht zeitlich zusammenzudrängen sind, daß es sich nicht um die Überreste des Gipskursus eines Anfängers handelt, sondern um Exerzitien eines bis ins Alter Lernbegierigen. Mit der Vorausnahme dieser Studien sollte nichts anderes gesagt werden, als daß die emsige Beschäftigung mit plastischen Vorbildern des Künstlers Auffassung vom lebenden Modell wesentlich beeinflußt hat. Chronologisch besteht keine Trennung beider Kategorien von Zeichnungen. Denn der Studierende war bereits praktisch tätig und der Praktiker hörte nicht auf zu studieren.

---

[1] Während des Lesens der Umbruchkorrektur erreichten mich Photographien von Zeichnungen im Besitz von Mr. Archibald G. B. Russell in London, unter denen sich eine weitere Studie nach der Atlasfigur befindet, die ganz besonders klar die hohe künstlerische Qualität der wiedergegebenen Plastik zeigt. Nach gütiger Mitteilung des Besitzers trägt die Rückseite des Blattes eine Studie nach der gleichen Figur.

KOMPOSITION UND EINZELSTUDIE INNERHALB DER ARBEITSMETHODE DES TINTORETTO



Aus Tintorettos frühester Schaffensepoche ist uns im Berliner Kupferstichkabinett einer der äußerst seltenen Entwürfe ⟨Tafel 12⟩ erhalten, eine breitlavierte Federzeichnung, auch technisch eine Rarität, wenn nicht ein Unikum[1]. Der Entwurf ist deshalb sehr früh zu datieren, weil das ausgeführte Gemälde, „Venus und Vulkan", Frau von Kaulbach gehörig und als Leihgabe in der Älteren Pinakothek zu München ausgestellt, durch stilistische Vergleiche als ein beträchtlich frühes Werk sich ausweist. Die Zeichnung gibt in höchster Konzentration die eigentliche künstlerische Idee, den auf starke Tiefenwirkung hin konstruierten Raum und darin die beiden Körper, schräg hintereinander und als Gegendiagonale auf die Raumachse bezogen. Alles illustrative, anekdotische Detail, mit dem das Gemälde später ausgeschmückt wurde, ist fortgelassen. Der Rundspiegel im Hintergrunde gehört durchaus zur konstruktiven Idee, er ist deren Schlußstein. Auf den Spiegel zu führt durch den Raum die Blickbahn, und das Spiegelbild veranlaßt das Auge, Erklärung suchend, wieder nach vorn zu schweifen, so daß es bei diesem Hin und Zurück zweimal die Tiefe des Raumes ermißt. Die Formengebung zeugt für die angeborene, malerisch-plastische Auffassung. Mit wenigen wilden Strichen sind die Rundungen umschrieben, mit eiligen Pinselklecksen sind die Körper energisch modelliert. Aus allem spricht die urwüchsige, enorme Begabung.

Außer dieser frühen Skizze in Berlin sind mir nur drei weitere, einer späteren Zeit angehörende Kompositionszeichnungen von Tintorettos Hand bekannt geworden: die bereits genannte „Pietà" in den Uffizien, Nr. 738; ein „Hl. Martin mit dem Bettler", ebendort, Nr. 13009 ⟨Tafel 14⟩, und schließlich eine „Verspottung Christi" ⟨?⟩, Coll. Santarelli, Nr. 7498 ⟨Tafel 13⟩. Die Pinselzeichnung der „Pietà", allein schon ihrer Technik und Größe ⟨hoch 280, breit 690 mm⟩ nach als eine Ausnahme aus den Normen der zeichnerischen Produktion Tintorettos heraustretend, überdies kein suchender Entwurf, sondern eine fertige und mit ein wenig trivialer Eleganz niedergeschriebene Idee, dürfte ihrer Bedeutung nach jenen in Ölfarben auf Leinwand hingesetzten, für wißbegierige, anspruchsvolle Besteller bestimmten Modelli[2] weit näher stehen als den für reine Atelierzwecke geschaffenen Zeichnungen. Die beiden anderen Kompositionen aber sind, was die Zahl der Figuren anbelangt, schlichte, von der Einzelstudie sich nicht sehr weit entfernende Entwürfe.

Während es an graphischen Beispielen komplizierter, sehr gestaltenreicher Kompositionsideen ganz fehlt, wie sie den meisten Gemälden des Meisters entsprechen würden, besteht noch ein ansehnlicher, das Hundert weit übersteigender Reichtum an Einzelstudien. Dieser

---

[1] Die beiden Entwürfe zu einem „Christus in Emmaus" auf Vorder- und Rückseite eines Blattes des Berliner Kabinettes, ebenfalls lavierte Federzeichnungen, die ich früher für Tintoretto in Anspruch genommen habe, sind doch wohl nur Arbeiten eines Schülers. Ich möchte sie jedenfalls nicht unter die dem Meister unbedenklich zuzuweisenden Zeichnungen aufnehmen.

[2] Solche Modelli von Tintorettos Hand habe ich in dem bereits zitierten Aufsatz zusammengestellt. Nachgetragen sei, nach erneuter Prüfung, die Skizze Nr. 1575 der Älteren Pinakothek zu München, zwar beschädigt, aber gewiß Original, und zwar Modello zur großen „Kreuzigung" in der Scuola di S. Rocco.

Tatbestand ist so auffallend, daß man nicht glauben kann, zu seiner Erklärung reiche die angenommene Willkür eines Zufalls aus, der etwa die Gesamtentwürfe vernichtet, die Einzelstudien aber in so beträchtlichen Massen verschont habe. Vielmehr wird man zur Annahme gedrängt, daß hier gewisse Indizien für eine bestimmte Arbeitsmethode vorliegen, innerhalb derer wohl die Einzelstudie ihre bedeutende Rolle gespielt, die jedoch die Gesamtkomposition in anderer als graphischer Weise habe entstehen lassen.

Tintoretto hat mit Modellfigürchen komponiert. Wir wissen das durch Ridolfi und Boschini. Freilich spricht Ridolfi[1] in leicht mißzuverstehender Weise nur im Eingang seiner Tintoretto-Biographie von der Benutzung der Modellfiguren, so daß der Irrtum neuerer Autoren erklärlich ist, es habe sich um jugendliche Experimente eines Lernbegierigen gehandelt. Wir haben es jedoch mit Kunstgriffen der reinen Praxis zu tun. Darüber läßt Boschinis[2] ausführlicher Bericht keinen Zweifel.

Das Verfahren ist von Tintoretto nicht erfunden worden, sondern war weit verbreitet, wie wir dank einer der gelehrten Untersuchungen von J. von Schlosser[3] wissen: zwei Fachleute des Cinquecento, Bernardino Campi und G. B. Armenino, haben über die Benutzung plastischer Hilfsmodelle ausführlich gehandelt. Es wurde ein kleines Wachsmodell in leicht gegrätschter Beinstellung und ausgestreckten Armen hergestellt. Von diesem Urmodell nahm man Abgüsse in irgendwelchem weichen Material, das durch Kneten der Glieder in jede gewünschte Stellung gebracht werden konnte. Diese Figürchen wurden auf einem Brett zu Gruppen zusammengestellt und konnten nun in beliebiger Augenhöhe gezeichnet werden, wobei Campi des von Alberti erfundenen, mit Fäden bespannten Visierrahmens sich bediente.

Was für andere Maler ein Mittel gelegentlicher Aushilfe gewesen sein mag, wurde für Tintoretto zur dauernden Arbeitsgewohnheit. Schon früh dürfte er damit begonnen haben, wenigstens alle größeren, gestaltenreichen Kompositionen mit Modellfigürchen plastisch zu stellen. Wie er bei der Arbeit verfuhr, beschreibt Boschini folgendermaßen: Der erste Gang führte zu dem Platz, den das zu schaffende Gemälde einnehmen sollte. Hier wurden Höhe und Distanz, gewiß auch die besonderen Beleuchtungsverhältnisse geprüft. Diesen entsprechend wurde nun im Atelier der „Concetto" mit Figürchen aufgebaut, die, wie Boschini sagt, Tintoretto selbst herzustellen pflegte[4]. Nachdem auf solche Weise die Komposition zustande gekommen, ging Tintoretto an die Untermalung des Bildes in Chiaroscuro. Das untermalte Bild ließ er öfters an seinen Bestimmungsplatz bringen, um hier die Wirkung zu überprüfen. Waren dann etwa nötige Korrekturen ausgeführt und alles Figürliche in Helldunkel modelliert, so machte sich der Meister an die koloristische Vollendung[5].

---

[1] O. c. II, p. 15.

[2] Ricche Minere, Prefazione.

[3] Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses XXXI, S. 111 ff.

[4] Soprani, Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi, ed. Ratti, Genova 1768, I, p. 354, berichtet von Niccolò Roccatagliata, daß dieser für Tintoretto Modellfiguren gearbeitet habe, die von dem Maler besonders geschätzt wurden. — Im übrigen besitzen wir eine archivalische Notiz über einen Mann, der zu Tintorettos Zeiten in Venedig die Spezialität betrieben zu haben scheint, für die Maler Modelli in Wachs zu fertigen. Das Register der Scuola dei pittori führt auf: Ciprian dalle figure de cera, 1581. (Venezia, Museo Civico. Ms. Moschini.)

[5] In diesem Zusammenhang erhält erst ein von Ridolfi übermittelter Ausspruch des Tintoretto seinen vollen Sinn: Jemand fragte ihn, welches die schönsten Farben seien. Er antwortete: Schwarz und Weiß. Denn jenes gibt der Körpermodellierung durch tiefe Schatten Kraft, dieses ihr hohes Relief.

An einer Stelle aber ist Boschinis Bericht lückenhaft. Es wird durch ihn nicht klar, wie die Übertragung der plastisch festgelegten Komposition auf den Malgrund stattfand. Schwerlich brachte Tintoretto ohne weiteres das Bildschema, das seine Puppenbühne bot, mit den Pinseln auf die Leinwand. Hier greifen nun unsere Zeichnungen ergänzend und aufklärend ein. Sie haben im Gang des Schaffensprozesses nur einen Sinn, bevor der Pinsel in Aktion tritt. Die gezeichneten Einzelstudien sind, soweit sie zur Ausführung bestimmt gewesen, quadriert. Sie sind also mit Hilfe der Quadrierung auf die Leinwand übertragen, die mithin ebenfalls quadriert gewesen sein muß. Erinnert man sich nun aber an das auch von Campi benutzte Fadennetz vor der Bühne, das das plastisch gestellte Bild gleichfalls in Quadrate zerlegte, so wird das Verfahren klar: Jeder Figurette auf der Bühne entsprach eine Einzelstudie. Diese wurde vergrößert in diejenigen Quadrate der Leinwand eingezeichnet, die mit den betreffenden Gittervierecken des Fadennetzes korrespondierten, hinter denen die parallele Modellfigur zu sehen war.

Es liegt auf der Hand, welche Bedeutung für das Verständnis der Kunst Tintorettos die Erkenntnis seiner Arbeitsmethode besitzt. Kommen in ihr doch mit größter Schärfe die räumlich-plastischen Grundelemente seiner Bildanschauung zum Ausdruck. Davon wird in dem dem Maler Tintoretto gewidmeten Buch noch zu reden sein. Hier aber gilt es, im Zusammenhange mit der Schaffensmethode, gewisse Eigentümlichkeiten der zeichnerischen Vorstudien zu erklären.

Jede Gestalt, und wenn sie auch tief in den Mittelgrund der räumlich gedachten, räumlich ausgeprobten Komposition Tintorettos gestellt war, besaß in der Vorstellung des Meisters volle Körperlichkeit. Er wollte mithin nicht nur wissen wo, sondern im weiteren wie sie stand; gleichgültig, ob ihre Stellung und Haltung halb verdeckt war, sei es durch faltenreiche Gewandung, sei es durch überschneidende andere Gestalten oder Gegenstände. Aus diesem Bedürfnis zeichnete er denn Figur für Figur, und zwar möglichst als Akt.

Ausnahmen kommen vor, Blätter, die zwar keine Kompositionsentwürfe, aber auch nicht in strengster Form Einzelstudien sind. Auf einer Zeichnung in den Uffizien, Nr. 12999, erscheinen die gemeinsam quadrierten Aktvorlagen für den Christus und den Petrus, Studie für die „Fußwaschung" in S. Stefano in Venedig, nebeneinander, und links am Rande nochmals, doch in die Quadrierung nicht einbezogen, die für den Petrus ⟨Tafel 15⟩. Ein Blatt im Berliner Kupferstichkabinett ⟨Tafel 61⟩ vereinigt einen sich herabbeugenden Mann in ganzer Gestalt und darunter zwei Halbfiguren, von denen aber die eine engmaschiger quadriert, also kompositionell mit den anderen nicht in direktem Zusammenhange steht, offenbar nur aus dem äußerlichen Grunde der Papierersparnis hier hingesetzt ist[1]. Hingegen bestätigt eine Zeichnung der Uffizien, Nr. 13005, die Regel: sie zeigt zwei kniende, würfelnde Soldaten ⟨Tafel 60⟩, Vorlagen für die betreffende Gruppe der „Kreuzigung" in der Accademia zu Venedig, und läßt erkennen, wie beide Gestalten zunächst einzeln für sich gezeichnet, dann zusammengeklebt und gemeinsam quadriert worden sind.

---

[1] Im Britischen Museum, 1913, 3. 31.—194. Zwei kniende Männer, davon nur der rechte quadriert, also bei der Ausführung benutzt. — Ebendort 1913, 3. 31.—193. Zwei kniende Männer. — Ferner in der Sammlung Pierpont Morgan zwei männliche Akte mit der Beischrift von Tintorettos Hand „marco". Abgebildet in J. Pierpont Morgan, Collection of drawings by the old masters, formed by C. Fairfax Murray, vol. IV, Tafel 75.

Die Gepflogenheit, die drapierte Figur zunächst als Akt zu zeichnen, stammt aus Florenz. Ob die Methode von einem Venezianer vor Tintoretto bereits geübt wurde, weiß ich nicht zu sagen. Am ehesten könnte Pordenone sie bereits gelegentlich angewandt haben. Tintoretto ging in ihrer Anwendung so weit, daß er in der Regel den Akt auf die Leinwand übertrug und erst beim Malen drapierte. Aus dem Vergleich so mancher Vorstudie mit der betreffenden, farbig ausgeführten Gestalt läßt sich das eindeutig schließen. Dieser Schluß wurde denn auch von mir in dem bereits öfters zitierten Aufsatz gezogen, um bald danach in willkommenster Weise bestätigt zu werden, nämlich als man beim Rentoilieren der großen „Kreuzigung" in der Scuola di S. Rocco die auf der Rückseite durchschimmernden Vorzeichnungen mehrerer Figuren und zwar als Akte entdeckte. Trotz dieser Bestätigung durch eine an einem Hauptwerk gemachte, einwandfreie Feststellung wird es gut sein, auch die wichtigsten zeichnerischen Belege zusammenzustellen, schon um damit zu zeigen, daß es sich um eine der dauernden Praktiken des Meisters handelt.

Die gleich zu nennenden Aktzeichnungen, wie überhaupt die datierbaren Einzelstudien, setzen erst mit dem Ende der fünfziger Jahre ein, doch wäre es falsch, aus diesem Umstande irgend etwas anderes schließen zu wollen, als daß früheres, gleichartiges Material in großen Mengen zugrunde gegangen ist. Der Zeitpunkt, an dem es gelingt, jene Praxis festzustellen, innerhalb derer die Einzelstudien ihren Sinn haben, zeigt auch bereits die vollkommene, wahrscheinlich auf jahrzehntelanger Übung beruhende Beherrschung der praktischen Methode.

Als grundlegende Beispiele von Aktvorzeichnungen für später mit dem Pinsel bekleidete Gestalten seien folgende genannt:

Uffizien, Nr. 1834 und 12930. Studie und Vorlage für die weibliche sitzende Rückenfigur links im Vordergrunde des „Goldenen Kalbes" in S. Maria dell' Orto (Tafel 19 und 20).

Uffizien, Nr. 12922, 12941, 12966, 12997. Vorlagen für vier allegorische Figuren an der Decke des Albergo der Scuola di S. Rocco (Tafel 22—25).

Uffizien, Nr. 12935. Vorlage für einen der das linke Schächerkreuz aufrichtenden Männer der „Kreuzigung" in der Scuola di S. Rocco. Von anderer Hand mit der Feder übergangen. Abgebildet im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, XXXXII, S. 96.

Uffizien, Nr. 12932. Studie zum Fahnenträger der „Einnahme von Gallipolis", Deckenbild im Maggior Consiglio (Tafel 42)

Uffizien, Nr. 12954. Studie für einen geharnischten Soldaten des „Gesandtenempfangs" im Maggior Consiglio (Tafel 43).

Uffizien, Nr. 12924. Studie für einen Bogenschützen der „Eroberung von Zara" in der Sala dello Scrutinio. Abgebildet in Disegni degli Uffizi, ed. L. Olschki, II, Nr. 25.

Uffizien, Nr. 12929 und 12968. Studien zu zwei weiteren Bogenschützen der „Eroberung von Zara". (Tafel 47 und 48).

Uffizien, Nr. 12945. Studie zur knienden weiblichen Heiligen rechts vorn auf der „Immaculata Conceptio", Atelierwerk Tintorettos in der Galerie zu Stuttgart (Tafel 41).

München, Sammlung Boehler. Studie für einen Krieger des Menelaus des „Raubes der Helena" im Prado zu Madrid (Tafel 46).

Gelegentlich ist auf der Aktzeichnung mit einigen Strichen die darüberzulegende Gewandung angedeutet, so zum Beispiel auf Nr. 12969 der Uffizien (Tafel 52). Ja in einigen

Ausnahmefällen ist die bildmäßige Drapierung bereits über die Nacktstudie gezeichnet: Nr. 12986 der Uffizien: Vorlage für einen der Philosophen der Markusbibliothek ⟨Tafel 56⟩, Nr. 1833 der Uffizien: Jugendliche Frau ⟨Tafel 55⟩.

In der Regel zeichnete Tintoretto auch die Aktvorlagen für weibliche Gewandfiguren nach dem männlichen Modell. Deutlich lassen das die mächtigen Formen der beiden genannten Studien für das „Goldene Kalb" erkennen, ebenso die ausgesprochen ephebenhafte, schlanke Straffheit jener beiden Akte, die zwei weiblichen Tugenden an der Decke des Albergo der Scuola di S. Rocco zugrunde liegen[1]. Wo es sich hingegen um die Darstellung von weiblichen Nuditäten im Gemälde handelte, zeichnete Tintoretto nach dem Frauenakt. Dieser Fall lag vor bei der nackten Eva für den „Christus im Limbus" in S. Cassiano zu Venedig. Die Studie ist in den Uffizien, Nr. 12977, erhalten ⟨Tafel 28⟩. Aus ähnlichen Voraussetzungen heraus entstanden offenbar die wenigen übrigen Zeichnungen weiblicher Akte: drei in den Uffizien, nämlich Nr. 13001 ⟨Tafel 29⟩, Nr. 1839[2] und Coll. Santarelli, Nr. 7513. Zwei weibliche Halbakte auf einem Blatt im Palazzo Corsini zu Rom ⟨Tafel 18⟩ gehören hingegen ihrer sorgfältigen Behandlung nach in die Kategorie der nicht zu bestimmten praktischen Zwecken ausgeführten, sondern schulmäßigen Studien.

In den meisten Fällen ist es schwer, ja schier unmöglich, eine Aktstudie Tintorettos gegenständlich näher zu deuten, solange nicht die Beziehung zu einem Gemälde festgestellt ist. Nur selten ist das Körpermotiv so eindeutig, wie etwa in zwei Vorlagen für den Kruzifixus, die eine in den Uffizien, Nr. 1827, die andere im South Kensington Museum zu London[3], oder wie etwa in einer Studie für den toten Christus einer Pietàdarstellung in den Uffizien, Nr. 1838 verso ⟨Tafel 30⟩ und wie in der Zeichnung eines Engels in Darmstadt, der überdies durch Flügel kenntlich gemacht ist ⟨Tafel 33⟩. Nur selten geben einen Fingerzeig Attribute, wie etwa die Bischofsmitra, die eine Aktfigur in den Uffizien, Nr. 12983, und eine zweite im Palazzo Corsini in Rom, Nr. 125528, trägt.

Lohnend ist es, die Aktstudien neben verwandt gestellte Draperiegestalten der Gemälde zu halten. Auch wenn kein direkter Zusammenhang sich ergibt, ist die Gegenüberstellung meistens ebenso für die Zeichnung wie für das Bild aufschlußreich, indem durch solchen Vergleich hier das von der Gewandung verschleierte Motiv, dort dessen inhaltliche Bedeutung klarer zu werden pflegt. In diesem Sinne sei auf die Aufschlüsse hingewiesen, die sich für den Aaron des „Goldenen Kalbes" aus einer Zeichnung in Darmstadt ⟨Tafel 21⟩ gewinnen lassen, die auch ihren graphischen Merkmalen nach etwa der gleichen Zeit entstammen dürfte. Nicht weniger instruktiv ist es, eine Aktstudie der Sammlung Boehler ⟨Tafel 40⟩, sowie die eines Knienden in den Uffizien, Nr. 12994, mit den innerlich aufs nächste verwandten Motiven von zwei Hirtinnen der „Anbetung des Kindes" im Eskorial zu vergleichen.

[1] Meder, Die Handzeichnung, S. 420f., bildete die Einzelstudie eines sich vorneigenden Jünglings in der Albertina, Nr. 21630, ab als Vorstudie für eine Frauenfigur, die er als Ausschnitt aus einem Stich von Horthemels nach Tintoretto gegenüberstellt. Jedoch die Stellungsmotive ähneln sich nur. Überdies hat der Stecher das Original Tintorettos, das sich in der Ermitage zu Petersburg befindet, im Gegensinne wiedergegeben! Beim Vergleich von Gemälde und Zeichnung nimmt man die von dem Stich vorgetäuschten Beziehungen kaum noch wahr. — Stammt die Zeichnung der Albertina wirklich von Tintoretto, worüber ich mich bei der Untersuchung des Blattes nicht ganz schlüssig werden konnte, so wäre sie eine seiner schwächsten graphischen Leistungen. Der Strich ist von ungewöhnlicher Unentschiedenheit.

[2] Abgebildet in Disegni degli Uffizi, II, Tafel 23.

[3] Publiziert von T. Borenius im Burlington Magazine, XXXIX ⟨November 1921⟩, p. 224.

Es gibt aber auch Einzelstudien Tintorettos nach dem bekleideten Modell, die meisten nach Burschen und Männern im enganliegenden Zeitkostüm, einige wenige aber nach der drapierten Gestalt. Da sie Ausnahmen — nicht Widersprüche — innerhalb der im Vorstehenden entwickelten Methode bedeuten, sollen sie hier zunächst aufgeführt werden.

Das Unikum einer reinen Draperiestudie besitzt die graphische Sammlung des Palazzo Corsini in Rom ⟨Tafel 57⟩. Der Ausnahmecharakter springt in die Augen: während Kopf und Hand nur vage umrissen sind, ist die Fältelung eingehend studiert und mit beträchtlichem Aufwand an schwarzer und weißer Kreide malerisch wiedergegeben. Das Blatt ist nicht quadriert, hat also wenigstens nicht direkt als Vorlage für ein Gemälde gedient. Wahrscheinlich handelt es sich um ein vorbereitendes Exerzitium.

Hingegen liegt eindeutig ein Abweichen von der sonst geübten Praxis bei vier Zeichnungen der Uffizien vor, die sogleich als drapierte Figuren und zu ganz bestimmten Zwecken entworfen sind. Bei zwei knienden Bischöfen in bauschigem Pluviale, Nr. 1829 und 13013 ⟨Tafel 59⟩, läßt sich nur die allgemeine Bestimmung als Gemäldevorlage auf Grund der Quadrierung feststellen. Die in einen faltenreichen Mantel gehüllte Gestalt, Nr. 12937, dagegen steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der von Tintoretto für die Markusbibliothek geschaffenen Reihe von Philosophen, und zwar entspricht sie jener engeingehüllten, in schraubenartig gedrehtem Kontrapost gestellten Figur[1]. Die vierte, nach dem Modell gezeichnete Draperiegestalt, Nr. 12925, ist nicht quadriert, also nicht zur Ausführung gelangt. Endlich besitzt Herr Carlo Loeser in Florenz die Zeichnung zu einer drapierten Madonna mit dem Kinde ⟨Tafel 58⟩.

Warum Tintoretto, wenn es galt, Soldaten oder Knechte im Zeitkostüm darzustellen, häufig mit einem Zeichnen nach dem bekleideten Modell sich begnügte, ist unschwer zu erklären. Jene enganliegende Tracht umschloß mehr den Körper, als daß sie ihn verhüllte. Sie gestattete also dem gewissenhaften Meister, die konstruktiv entscheidenden Stellen zu fassen.

Da die Studien nach dem kostümierten Modell für die Arbeitsmethode des Tintoretto schwerlich andere Aufschlüsse liefern können, als die Aktzeichnungen erbracht, beschränken wir uns darauf, auf die als Paradigmata abgebildeten Studien hinzuweisen ⟨Tafel 60—70⟩. Hervorgehoben sei jedoch, daß sich nicht recht entscheiden läßt, ob die Rüstung des jungen Ritters, Uffizien Nr. 13041 ⟨Tafel 70⟩, und das Wams des Ruderers, Palazzo Corsini Nr. 125578 ⟨Tafel 69⟩, nicht doch über den Akt gezeichnet sind.

Tintoretto hat gelegentlich eine schon früher verwandte Einzelstudie später wieder hervorgeholt und für ein anderes Gemälde nochmals verwandt. Solche zweifach benutzte Studien liegen uns zwar nicht vor, jedoch wir können mittelbar auf sie schließen. So sind zum Beispiel für die „Eroberung von Zara" im Dogenpalast die Posen zweier Krieger eines früheren Werkes wiederbenutzt, nämlich des „Sturmes auf Legnano" in der Älteren Pinakothek zu München. Aber das scheinen, im ganzen betrachtet, doch seltene Ausnahmefälle zu sein, denen die Dokumente einer erstaunlichen Unermüdlichkeit gegenüberstehen: hin und wieder trägt ein Blatt nebeneinander oder auf Vorder- und Rückseite Studien für das gleiche Stellungsmotiv. Oder dieses ist auf zwei Blättern erprobt, wie die zwei Studien für dieselbe Frauengestalt des „Goldenen Kalbes" zeigen oder wie unquadrierte, bei

[1] Abgebildet im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, XXXII, p. 33.

der Ausführung nicht herangezogene Zeichnungen annehmen lassen, von denen hier nur der Jüngling mit der Amphora in den Uffizien, Nr. 13006 ⟨Tafel 62⟩, und der Akt zum Holofernes im Britischen Museum ⟨Tafel 51⟩ als Beispiele genannt seien. Überschlägt man im Geiste die große Zahl der erhaltenen und zugrunde gegangenen, meist sehr figurenreichen Kompositionen des Meisters, so ahnt man erst den Umfang seiner vorbereitenden, zeichnerischen Produktion. Seine Einzelstudien müssen in die Tausende gegangen sein.

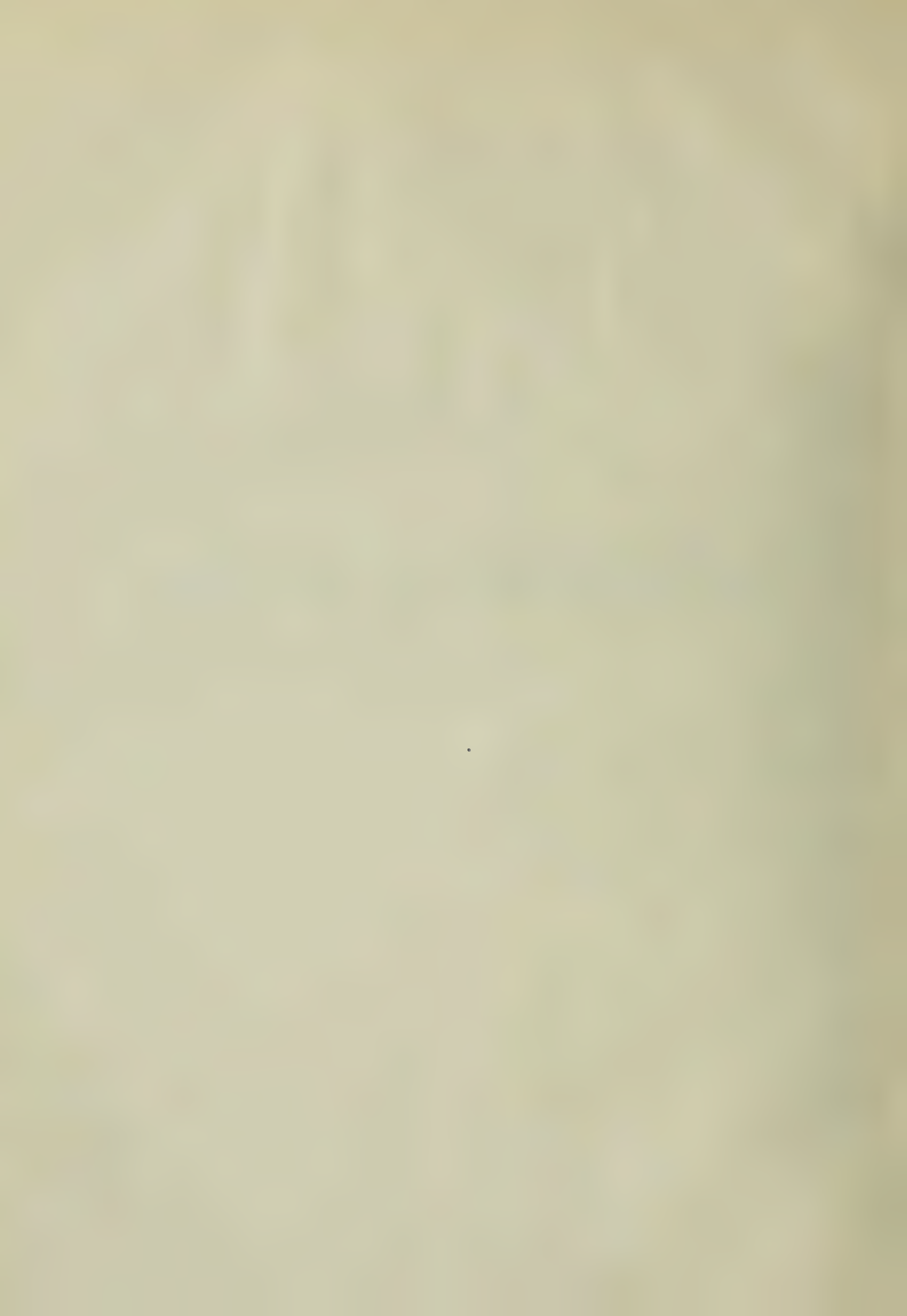
Wieweit die Methode des Meisters Nacheiferung fand, bleibt noch festzustellen. Neben Tintoretto hat sie Palma Giovane angewandt, der sie vermutlich bereits während seines vieljährigen Studienaufenthaltes in Rom kennengelernt hatte[1]. Merkwürdigerweise aber scheint sich gerade Tintorettos Sohn Domenico der Arbeitsweise seines Vaters nicht bedient zu haben, vielleicht weil sie ihm zu umständlich dünkte. Wir besitzen in Oxford den Entwurf zu der vielfigurigen Komposition eines Stephanus=Martyriums ⟨Tafel 72⟩, der als großes Altarbild in S. Giorgio Maggiore zu Venedig ausgeführt ist. Zwar gilt das Gemälde seit Ridolfi allgemein als Werk des Giacomo Tintoretto, jedoch zu Unrecht. Der betreffende Altar wurde erst am 28. Februar 1594[2], also wenige Monate bevor Tintoretto starb, bei dem Steinmetzen bestellt. So dürfte der Auftrag zu dem Gemälde erst nach Giacomos Tode vergeben worden sein. Die stilkritische Untersuchung führt zu dem gleichen Resultat: das Bild ist aus der Liste der Originale des Meisters zu streichen und den Arbeiten seines Sohnes und Nachahmers Domenico einzureihen. Diesem fällt denn auch der Entwurf in Oxford zu. Es mag gewagt sein, aus einer einzigen Zeichnung Schlüsse auf eine völlige Abkehr von der Methode des Vaters ziehen zu wollen. Es bleibt aber doch denkwürdig, daß jener Entwurf Domenicos in die ersten Jahre nach dem Tode des Vaters fällt.

[1] Ein Hinweis darauf, daß auch Palma wenigstens in seiner früheren Zeit mit vielen Einzelstudien arbeitete, gibt Ridolfi, der gelegentlich der „Mannalese" in der Sakristei von S. Giacomo all' Orio zu Venedig erzählt, dem Maler habe sein Schüler Gambarato für die Akte dieses Gemäldes Modell gestanden unter der Bedingung, daß er von jeder Zeichnung eine Kopie erhalte.

[2] Venedig, Archivio di Stato. S. Giorgio Maggiore. Busta 56, Fabbrica della Chiesa, c. 15 t⁰. — Cicogna, Iscrizioni veneziane, IV, p. 352, zitiert das betr. Dokument, jedoch mißverständlich, indem er bei der Datumsangabe ⟨1593, 26. febbraio⟩ den Zusatz venezianischer Zeitrechnung unterließ. Die Venezianer begannen das Jahr mit dem 1. März.



STILISTISCHE EIGENSCHAFTEN
DER ZEICHNUNGEN DES TINTORETTO



Es kann wohl kein Zweifel darüber aufkommen, daß die ganz persönliche Art Tintorettos zu sehen und zu zeichnen am klarsten in den Einzelstudien nach dem Modell, in den zahlreichen Blättern zutage tritt, die aus jenen praktischen Bedingungen heraus entstanden, wie wir sie kennengelernt haben. Hier liegen die ungetrübten Dokumente der eigenen Anschauung vor, während die Zeichnungen nach Plastiken als Grundlage doch immer die von einem anderen Geist vorgebildeten formalen Elemente des Studienobjektes enthalten. So wird es denn auch richtig sein, die Urteile über Tintorettos zeichnerischen Stil vorwiegend auf die Modellaufnahmen zu gründen.

Eine Sonderstellung nehmen neben den ganz unbefangen, magistral sicher und schnell hingesetzten figuralen Einzelvorlagen einige wenige Studienakte ein, auf die als Ausnahmen nun an erster Stelle hingewiesen sei: In der graphischen Sammlung des Palazzo Corsini in Rom, Nr. 125525, sind ein Jünglingsakt ‹Tafel 16› und auf einem anderen Blatt, Nr. 128383, zwei weibliche Halbakte ‹Tafel 18› erhalten, in der Sammlung Santarelli in den Uffizien, Nr. 7487, wiederum ein Jünglingsakt ‹Tafel 17›. Der weit höhere Grad von linear sauberer Sorgfalt, die festere Bildung der Konturen, die reichliche Verwendung von modellierenden Schraffierungen heben diese Blätter aufs deutlichste ab von jenen schnell niedergeschriebenen Einzelstudien, mit denen Tintoretto seine Gemälde vorbereitete. Was der Meister sonst erst beim Malen erreichen wollte, sinnfällige Körperlichkeit, hat er hier bereits mit zeichnerischen Mitteln angestrebt.

Frühen Datums dürfte der Jünglingsakt im Palazzo Corsini sein, der wohl schon typische Merkmale der Handschrift Tintorettos aufweist, jedoch in der Auffassung die überlegene Distanz vermissen läßt. Die überstark aufgetragenen weißen Lichter, die dem Körper einen höchst unangenehmen speckigen Glanz geben, sind allerdings schwerlich original. Sieht man aber auch von ihnen ab, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß ein noch etwas roh naturalistischer Begriff von Plastizität die Modellaufnahme bestimmt hat. In der reiferen Zeichnung der Sammlung Santarelli spricht das Volumen des Körpers in seiner schrägen, der Fläche sich entziehenden Lagerung nicht weniger eindringlich sich aus; jedoch die Erscheinung ist, der Welt des Zufälligen mehr entrückt, in ein von formalen Regeln bestimmtes System gebracht. — Die beiden weiblichen Halbakte lassen sich eigentlich nur mit Stücken aus Tintorettos Malerei vergleichen in der Art, wie zwischen sinnlich unmittelbarer Anschauung und monumentaler Form jene Vereinigung gefunden wurde, die ebenso das Rätsel wie die Quelle ständig sich erneuernder Kraft des Meisters ist.

Nun zu den Einzelstudien übergehend, die als Vorlagen für Gemälde gedient, erinnern wir uns nochmals an ihren ganz bestimmten praktischen Zweck innerhalb der Arbeitsmethode: Tintoretto bezweckte praktisch mit ihnen nichts anderes, als die Stellungsmotive zu erproben, und zwar ebensosehr auf ihre physisch-mechanische Wahrheit hin wie auf ihre ästhetische

Wirkung. Für die stilistische Bewertung macht es gewiß wenig aus, ob die Studie die Probe bestand und Verwendung fand oder aber durch eine andere ersetzt wurde.

Aus Gründen seiner Methode nahm Tintoretto die Modelle in möglichst gleichmäßig starker Beleuchtung auf, und zwar um eine einheitliche Kontrolle über die Position des Körpers ausüben zu können. Er verzichtete demgemäß denn auch auf das einfachste Mittel plastischer Wirkung, auf breite Schattierung. Da aber sein Sehen hervorragend plastisch war, mußte er ein anderes, seinem Auge angemessenes Mittel finden, den modellierenden Strich.

Der Ansatz zu solchem Strich tritt bereits in dem sehr frühen Entwurf zu „Venus und Vulkan" auf ⟨Tafel 12⟩, wenngleich es hier auch mehr dem Pinsel als der Feder überlassen blieb, die Körper zu runden. Für die Ausbildung und Klärung der Manier wurde stark bestimmend, wenn auch indirekt, das emsige Studium nach Skulpturen. An diesen Vorbildern hatte Tintoretto sich darin geschult, den Körper auf das Volumen seiner Einzelformen anzusehen und zeichnerisch nachzubilden. Der Zweck war ein erzieherischer gewesen, dementsprechend die Wiedergabe der lehrreichen Einzelheiten eingehend, die Mühe der Schraffierungen nicht scheuend. Vor dem lebenden Modell galt es nun, graphische Abkürzungen zu finden, den reichen Schatz der gesammelten Erfahrung und gereiften Anschauung zusammenzudrängen.

Für das Verhältnis der Modellzeichnungen zu den Skulpturenstudien ist die Gegenüberstellung eines Aktes in Darmstadt ⟨Tafel 21⟩ mit der Wiedergabe von Michelangelos Simsongruppe ⟨Tafel 4⟩ instruktiv, da die Motive sich ähneln und so den Vergleich erleichtern. Man sieht, wie die Anschauung die gleiche ist und nur die Mittel insofern verschieden, als, was nach der Skulptur eingehend geschildert, an dem Modellakt vereinfacht zusammengefaßt wurde. Was dort durch Schattierungen detaillierend herausgeholt — etwa die Muskulatur des Thorax —, ist hier summiert mit einigen wenigen, in Kurven laufenden Strichen ausgedrückt.

Die modellierende Kraft dieser gebuchteten Striche ist aber deshalb so groß, weil sie gelenkt werden von dem sensitiven, malerischen Feingefühl, das sich in Tintoretto mit der Wucht plastischer Anschauung paart. Die malerische Empfindung ist es, die den Ansatz, den Zug, den Auslauf jeden Striches in seiner Stärke bestimmt. Nur ein etwas kräftigerer oder leichterer Druck genügt, und der Stift läßt fühlen, wo die Form schattig zurücktritt, wo sie heller nach vorn springt. Ein Abschwellen, vollends ein Aussetzen des Striches vermittelt den Eindruck zunehmender Belichtung.

Diese malerische Auffassung des Plastischen, die in der Geschichte der Kunst zuerst mit Tintoretto auftritt, in seinen Zeichnungen den reinsten Niederschlag findend, geht nicht vom Umriß als einem selbständigen, primären Gebilde aus, sondern läßt diesen von innen heraus entstehen. Die gebuchteten Striche treten aus der Masse, mit der Masse hervor und fließen in sie zurück, sie überschlängeln, unterkreuzen sich, als wollten sie an dem Volumen der Form entlang, ja herumgleiten.

Die reinsten Beispiele dieser Manier sind nächst der Zeichnung in Darmstadt die Studien für das „Goldene Kalb" ⟨Tafel 19 und 20⟩, sowie jene für die Deckengemälde des Albergo di S. Rocco ⟨Tafel 22—25⟩. Wohl lag es nahe, bei schlanken Modellen, wie etwa den beiden Jünglingsakten, die als Vorlagen für zwei weibliche Tugenden gedient, die straffe Spannkraft der glatten Glieder durch die Eleganz langdurchlaufender, weitgeschwungener Linien

zu umschreiben. Wer aber gerade diese wenigen, großen, aus der Tiefe schräg empor=steigenden oder vorwärtsfallenden oder sich zurückwölbenden Linien näher ins Auge faßt, wird erstaunt sein über den ungewöhnlichen Grad von Körperlichkeit, der mit so geringem Aufwand erzielt wurde. Solche Wirkung wäre undenkbar ohne den malerisch sensitiven Duktus des Striches.

Tintoretto baut den Körper aus gewölbten Formen auf, sei es nun, daß er diese etwa in einer Raumsicht nebeneinander legt oder aber wie Züge sich überhöhender Kuppen hinter=einander reiht. Einsenkungen, etwa die Grube zwischen zwei Rippen, die Einteilung von Brust und Bauch, selbst das Bett der Wirbelsäule deutet er nur durch einige flüchtige Striche oder kurze, fleckenhafte Drucker an, die die Massen weniger faßbar klar gliedern, als sie durch ein Geflimmer von Helldunkel lockernd beleben. Auch hierin zeigt er sich ganz als Maler.

Es gibt Studien Tintorettos mit ausnahmsweise festgeschlossener, betonter Kontur. In manchen Fällen liegt als Grund eine ganz bestimmte künstlerische Sonderabsicht vor, zum Beispiel bei dem Johannes dem Täufer ⟨Tafel 35⟩, der in dem Altarbild in S. Silvestro als isolierte, imposante Silhouette wirken soll. Eine ähnliche Absicht dürfte bei einem die Arme über dem Kopf erhebenden männlichen Akt in der Universitätssammlung zu Würzburg ⟨Tafel 31⟩ bestimmend gewesen sein. In anderen Fällen aber ist die Verstärkung des Um=risses offenbar nur auf ein korrigierendes oder präzisierendes Übergehen der zunächst dünn und flüchtig hingeworfenen Studie zurückzuführen, so bei dem Giovannino ⟨?⟩ der Uffizien ⟨Tafel 32⟩ und dem Jünglingsakt ebendort, der für das Atelierbild in Stuttgart als Vor=lage gedient ⟨Tafel 41⟩.

Jede Handschrift hat mehr oder minder die Tendenz, sich auszuschreiben, die ihr ge=läufigen Formeln allmählich flüchtiger anzuwenden, teilweise auszulassen oder zusammen=zuziehen. Ein markantes und zwar ziemlich spätes Beispiel für stark vereinfachende Zu=sammenziehungen und Auslassungen ist die Aktstudie für einen Krieger des „Raubes der Helena" ⟨Tafel 46⟩. Die Kurve eines Oberarms, eines Schenkels ist mit einer langen, etwas derben Linie bewältigt, der Strich hält sich nur an das Allernotwendigste, setzt stellenweise aus. Gelegentlich werden die Zusammenziehungen zu Trägern einer grandiosen Energie. Verwiesen sei auf die Bogenschützen für die „Eroberung von Zara" ⟨Tafel 47 und 48⟩. Hier ist der Stift zunächst wie tastend über das Papier geglitten, dann aber mit feurigem Nachdruck der bewegten Form nachgeeilt, ihre Spannkraft in sehnig sich verschlingende Linienstränge fassend.

Das, was über die stilistischen Eigenschaften der Aktzeichnungen gesagt wurde, kann unter sachgemäßer Einschränkung auch für die Einzelstudie nach dem bekleideten Modell gelten. Dieses bot zwar einen ungleich geringeren Reichtum plastischer Einzelwerte, und so war eine mehr silhouettenhafte Aufnahme die gegebene. Verfolgt man aber genauer den Strich, so bemerkt man, wie dieser auch die geringste Gelegenheit wahrnimmt, plastisch zu formen, und sei es auch nur durch eine kleine Biegung, die an der Form herumzugreifen trachtet. Gelegentlich läßt sich auch deutlich beobachten, wie das System der Falten[1] auf derselben Anschauung beruht wie jene Angabe schräg hintereinander gelagerter Muskel=züge bei Aktaufnahmen, nur daß die hier sich überhöhenden Kurven dort winkelig gebrochene Linien sind. Wie unwesentlich im Grunde die Unterschiede zwischen den Aufnahmen nach

[1] Vgl. auf Tafel 60 die Falten auf dem Rücken des links Knienden.

dem Akt und nach dem kostümierten Modell sind, erhellt der Umstand, daß in manchen Fällen, zum Beispiel bei dem Ruderer ⟨?⟩ im Palazzo Corsini zu Rom ⟨Tafel 69⟩, die Entscheidung kaum möglich, ob der Posierende zunächst nackt oder sogleich bekleidet gezeichnet wurde.

Es wäre Vermessenheit zu glauben, jede Eigentümlichkeit dieses oder jenes Blattes erklären zu können. Wenn das Material der Einzelstudien auch eine durch die Arbeitsmethode bedingte, weitgehende Einheitlichkeit aufweist, so ergeben sich doch aus den Unterschieden des jeweiligen praktischen Zweckes vielerlei trennende Momente. Warum etwa die Studie für einen Leichnam Christi ⟨Tafel 30⟩, das Zentrum eines Devotionsbildes, mit weit größerer linearer Sorgfalt gebildet ist als die Aktvorlage für irgendeine, möglicherweise im Gemälde zu bekleidende Nebengestalt einer vielfigurigen Komposition, liegt auf der Hand. Allzu oft aber entzieht sich die Studie einer näheren Bestimmung ihrer praktischen Bedeutung und damit auch der äußeren Erklärung ihrer stilistischen Eigenart. Jedoch auch dann, wenn die praktische Bestimmung etwa durch die Beziehung zu einem Gemälde festzustehen scheint, lassen sich über die von der Regel etwa abweichende Strichführung oft nur vage Vermutungen äußern. Ein praktischer Fall mag das deutlicher zeigen: Die Studie in Frankfurt nach einem am Boden liegenden, in starker Verkürzung aufgenommenen Akt glaube ich, wie das schon C. Ricci[1] getan, als eine Vorstudie auf die „Auffindung des Leichnams des heiligen Markus" in der Brera beziehen zu sollen, und zwar genauer auf den Toten, der ganz im Vordergrunde links niedergelegt ist. Wie wenig will nun aber zu so ausgezeichnetem Platz im Gemälde, wie wenig zu dem auch im Bilde als Akt und noch dazu in schwieriger Verkürzung darzustellenden Körper die ungewöhnlich summarische Strichführung, die fast schematische Formenangabe der Vorstudie passen? Und wie beträchtlich ist der stilistische Unterschied zwischen diesem Blatt und den ihm zeitlich sehr nahestehenden Vorlagen für die Deckengemälde des Albergo von S. Rocco! Am ehesten mag sich ein Ausweg in der Annahme finden lassen, Tintoretto habe die besonders schwierige Lagerung dieser Figur in mehreren, nur die Pose fixierenden, eiligen Niederschriften erprobt, von denen uns eine in Frankfurt erhalten ist.

Die Zeichnung in Frankfurt lehrt auch, wie schwer, ja daß es in vielen Fällen unmöglich ist, Zeichnungen Tintorettos allein nach ihrem Stil nur annähernd zu datieren. Sie lehrt aber noch etwas Wichtigeres, nämlich daß, so flüchtig der Strich auch sein mag, der Grundcharakter der Handschrift unverwischt erhalten bleibt, und vor allem, daß selbst dann, wenn die Schrift in der Eile sich zu schematischen Andeutungen zusammendrängt, sie doch immer die Form zu bewältigen versteht. Wohl liegen Nachlässigkeiten, etwa Übertreibungen in den Größenverhältnissen, im Wesen der Zeichenkunst Tintorettos. Sie sind gelegentlich sogar sehr ausdrucksvoll als Symbole der Energie, zum Beispiel die riesige Hand eines Schützen, der gerade den Bogen spannt ⟨Tafel 68⟩. Aber eigentliche konstruktive Fehler begeht Tintoretto auch in der Eile nicht. Er kennt den Körper zu genau.

Schüler haben versucht, den Meister auch in seinem vehementen Zeichenstil nachzuahmen. Als ein Beispiel sei ein Frauenakt wiedergegeben, der sich im Palazzo Corsini befindet ⟨Tafel 71⟩. Die Schüler irrten, da sie meinten, den langen und beschwerlichen Weg, den der Meister mit der zähen Geduld des Genies gegangen, an seinem Ende beginnen zu können.

[1] C. Ricci, La pinacoteca di Brera, Bergamo 1907, p. 76.



VERZEICHNIS DER ABGEBILDETEN BLÄTTER



BERLIN, Kupferstich-Kabinett.

Nr. 4193. Venus und Vulkan.
Feder, laviert und weißgehöht auf blauem Papier, hoch 204, breit 273 mm.
Entwurf für ein Gemälde, als Leihgabe der Frau von Kaulbach, in der Älteren Pinakothek zu München ausgestellt.
Tafel 12, Text S. 31, 42, 57.

Nr. 5084. Drei Studien nach dem bekleideten männlichen Modell.
Kohle, etwas weißgehöht auf blauem Papier, hoch 385, breit 262 mm, quadriert.
Tafel 61, Text S. 33.

Nr. 5228. Studie nach der Simsongruppe des Michelangelo. — Rückseite: Studie nach der gleichen Gruppe.
Kreide, weißgehöht auf blauem Papier, hoch 404, breit 258 mm.
Tafel 4: Wiedergabe der Vorderseite. Text S. 24, 25, 42.

Nr. 5736. Studie nach dem Kopf des Giuliano dei Medici von Michelangelo.
Kreide, weißgehöht auf grünlichblauem Papier, hoch 420, breit 280 mm.
Tafel 8, Text S. 26, 27.

DARMSTADT, Landesmuseum, Kupferstich-Kabinett.

A. E. Nr. 1436. Bekleidete männliche Figur, nach links sich bückend, scheinbar um zu schaufeln.
Kohle, etwas weißgehöht auf grauem Papier, hoch 262, breit 181 mm.
Tafel 67.

A. E. Nr. 1437. Studie für einen Engel der Verkündigung. Links oben und unten Studien für den erhobenen Arm.
Kreide auf blauem Papier, hoch 181, breit 156 mm.
Tafel 33, Text S. 35.

A. E. Nr. 1439. Männlicher Akt nach links gewandt sitzend.
Kohle auf blauem Papier, hoch 242, breit 142 mm, quadriert.
Tafel 21, Text S. 35, 42.

DRESDEN, Kupferstich-Kabinett.

Mann, mit einem Schurz bekleidet, sich nach vorn bückend, um zu schaufeln (?).
Kreide, etwas weißgehöht auf blaugrauem Papier, hoch 350, breit 169 mm.
Tafel 53.

FLORENZ, Uffizien.

Nr. 1815 F. Sitzender Jüngling. (Studie für einen Knaben Johannes?). Rechts unten Beinstudie.
Kreide auf weißem Papier, hoch 290, breit 185 mm.
Tafel 32, Text S. 43.

FLORENZ, Uffizien.

Nr. 1833. Weiblicher, nach rechts gewandt stehender Akt. Der Unterkörper über dem Akt drapiert.
Kohle, von anderer Hand später mit dem Pinsel übergangen, bräunlichgraues Papier, hoch 350, breit 134 mm.
Tafel 55, Text S. 16, 35.

Nr. 1834. Schräg nach rechts sitzender männlicher Rückenakt mit erhobenen Armen. Der Unterkörper über dem Akt drapiert.
Kreide auf blauem Papier, hoch 287, breit 207 mm, quadriert. — Über der Quadrierung eigenhändig (?) übergangen.
Vorlage für die weibliche Rückenfigur links im Vordergrunde des „Goldenen Kalbes" in S. Maria dell'Orto. — Vgl. auch Nr. 12930.
Tafel 20, Text S. 34, 35, 36, 42, 57.

Nr. 1838. Männlicher Akt, sitzend, den Oberkörper nach links herüberlehnend und auf die gekreuzten Unterarme aufstützend. — Rückseite: Aktstudie für den Leichnam Christi einer Pietà.
Kreide auf bläulichem Papier, hoch 207, breit 301 mm.
Tafel 30: Wiedergabe der Rückseite. Text S. 35, 44.

Nr. 12922. Liegender männlicher Akt. — Beischrift von Tintorettos Hand: San marco.
Kohle auf weißem Papier, hoch 174, breit 302 mm, quadriert.
Vorlage für ein Deckengemälde im Albergo der Scuola di S. Rocco. — Vgl. Nr. 12941, 12966, 12997 der gleichen Sammlung.
Tafel 22, Text S. 34, 42, 57.

Nr. 12923. Bekleidetes männliches Modell, nach links gewandt stehend, den Kopf über die Schulter gedreht auf den Beschauer gerichtet, den linken Arm erhoben.
Kreide auf weißem Papier, hoch 245, breit 114 mm, quadriert.
Tafel 65.

Nr. 12929. Aktstudie für einen nach rechts gewandten, steil nach oben zielenden Bogenschützen.
Kohle auf braunem Papier, hoch 366, breit 220 mm, quadriert.
Vorlage für einen Bogenschützen der „Eroberung von Zara", und zwar im zweiten Treffen links im Mittelgrunde des Gemäldes, das sich in der Sala dello Scrutinio im Dogenpalast befindet. — Vgl. Nr. 12968 sowie die Studie zu einem dritten Bogenschützen des gleichen Bildes, Nr. 12924, wiedergegeben in Disegni degli Uffizi, ed. Olschki, fasc. II. 25.
Tafel 47, Text S. 34, 43, 58.

Nr. 12930. Sitzender männlicher Rückenakt, schräg nach rechts gewandt. Dahinter eine stehende Figur.
Kohle auf blauem Papier, hoch 277, breit 206 mm, quadriert. — Über der Quadrierung, also nachträglich, weißgehöht; auch mit schwarzer Kreide, vielleicht von fremder Hand, stellenweise übergangen, z. B. der Kontur des rechten Beines.
Nicht zur Ausführung gelangte Studie für die weibliche Rückenfigur links im Vordergrunde des „Goldenen Kalbes" in S. Maria dell'Orto. — Vgl. die endgültige Vorlage, Nr. 1834, der gleichen Sammlung.
Tafel 19, Text S. 34, 35, 36, 42, 57.

Nr. 12932. Aktstudie für einen Fahnenträger.
Kreide auf weißem Papier, hoch 278, breit 200 mm, quadriert. — Rechts unten eine Fratze von anderer Hand.
Vorlage für den Fahnenträger auf dem Deckengemälde in der Sala del Gran Consiglio „Die Einnahme von Gallipolis".
Tafel 42, Text S. 34, 58.

FLORENZ, Uffizien.

Nr. 12941. Jünglingsakt, nach links gewandt am Boden sitzend, die Hände betend zusammengelegt. — Beischrift von Tintorettos Hand: „bonta."
Kohle auf weißem Papier, hoch 210, breit 280 mm, quadriert.
Vorlage für das Deckengemälde „Bonitas" im Albergo der Scuola di S. Rocco. — Vgl. Nr. 12922, 12966, 12997 der gleichen Sammlung.
Tafel 25, Text S. 34, 42, 57.

Nr. 12943. Studie zu einem Johannes der „Taufe Christi". Links unten der Kopf Christi.
Kohle auf blauem Papier, hoch 390, breit 265 mm.
Vorlage für den Johannes der „Taufe Christi" in S. Silvestro zu Venedig. Vgl. Nr. 12961 der gleichen Sammlung.
Tafel 35, Text S. 43, 57.

Nr. 12945. Akt eines nach links knienden Jünglings, der die Hände auf der Brust kreuzt.
Kohle auf bräunlichem Papier, hoch 340, breit 250 mm, quadriert. — Über der Quadrierung eigenhändig(?) weißgehöht.
Vorzeichnung für die weibliche Heilige, rechts unten, der „Immaculata Conceptio", Atelierwerk in der Galerie zu Stuttgart.
Tafel 41, Text S. 34, 43, 57.

Nr. 12947. Aktstudie eines mit abgespreiztem, linken Arm vorwärtsschreitenden Mannes.
Kohle auf grauem Papier, hoch 273, breit 199 mm.
Tafel 44.

Nr. 12954. Stehender männlicher Akt, etwa im Profil gesehen, den Kopf bildeinwärts wendend.
Kreide auf weißem Papier, hoch 309, breit 189 mm. Fraglich, ob die Andeutungen von Quadrierung original sind.
Aktstudie zu dem geharnischten Krieger links im Vordergrunde des „Gesandtenempfangs" im Maggior Consiglio des Dogenpalastes.
Tafel 43, Text S. 34, 58.

Nr. 12957. Akt eines Jünglings, der den linken Arm erhebt und in der Rechten eine Waffe(?) hält. — Rechts zwei Einzelstudien für den erhobenen Arm.
Kohle auf weißem Papier, hoch 251, breit 190 mm.
Tafel 39.

Nr. 12961. Männlicher Akt, leicht nach rechts gewandt stehend, die Arme vom Körper abgespreizt.
Kohle auf weißem Papier, hoch 305, breit 196 mm, quadriert.
Vorlage für den Christus der „Taufe" in S. Silvestro zu Venedig. — Vgl. Nr. 12943 der gleichen Sammlung.
Tafel 34, Text S. 57.

Nr. 12966. Ruhender männlicher Akt. — Beischrift von Tintorettos Hand: „San todaro."
Kohle auf weißem Papier, hoch 212, breit 298 mm, quadriert.
Vorlage für ein Deckengemälde im Albergo der Scuola di S. Rocco. — Vgl. Nr. 12922, 12941, 12997 der gleichen Sammlung.
Tafel 23, Text S. 34, 42, 57.

Nr. 12967. Aktstudie für einen nach links hinauf zielenden Bogenschützen.
Kohle auf weißem Papier, hoch 223, breit 167 mm.
Tafel 45.

Nr. 12968. Aktstudie für einen nach rechts zielenden Bogenschützen.
Kohle auf braunem Papier, hoch 322, breit 207 mm, quadriert.

Aktvorlage für einen Bogenschützen der „Eroberung von Zara", und zwar des zweiten Treffens links im Mittelgrunde des Gemäldes, das sich in der Sala dello Scrutinio im Dogenpalast befindet.
Tafel 48, Text S. 34, 43, 58.

Nr. 12969. Männlicher Akt in lebhafter, steigend schreitender Bewegung, vom Rücken gesehen. Andeutung einer Drapierung um die Hüften über den Akt gezeichnet.
Kohle auf weißem Papier, hoch 332, breit 224 mm, quadriert.
Tafel 52, Text S. 34.

Nr. 12972. Nach vorn gewandt sitzender männlicher Akt, in der erhobenen Linken ein Instrument haltend, das als Geige gedeutet werden könnte.
Kreide auf graublauem Papier, hoch 298, breit 189 mm, quadriert.
Tafel 36.

Nr. 12977. Nach links gewandt kniender weiblicher Akt.
Kreide auf bläulichem Papier, hoch 250, breit 148 mm, quadriert.
Vorlage für die Eva des „Christus im Limbus" in S. Cassiano zu Venedig.
Tafel 28, Text S. 35, 57.

Nr. 12985. Akt eines Jünglings, der, etwas schräg nach rechts gewandt sitzend, eine Tafel oder Schrift-rolle emporhält.
Kreide auf weißem Papier, hoch 271, breit 197 mm, quadriert.
Tafel 37.

Nr. 12986. Bärtiger, nach rechts gewandt stehender Mann, mit einem Buch in der Hand; zunächst als Akt gezeichnet, dann drapiert.
Kohle, etwas weißgehöht, auf grauem Papier; hoch 298, breit 201 mm, quadriert. — Die eigenhändige Drapierung liegt über der Quadrierung.
Vorzeichnung für einen der Philosophen der Markusbibliothek.
Tafel 56, Text S. 35, 57.

Nr. 12987. Nach rechts eilender Jüngling.
Kreide auf grauem Papier, hoch 225, breit 230 mm, quadriert.
Tafel 66.

Nr. 12997. Sitzender Jünglingsakt, den aufgerichteten Oberkörper auf die rechte Hand gestützt, die Linke seitwärts ausgestreckt. — Beischrift von Tintorettos Hand: „felicita."
Kohle auf weißem Papier, hoch 214, breit 276 mm, quadriert. — Rechte untere Ecke ergänzt.
Vorlage für ein Deckengemälde im Albergo der Scuola di S. Rocco. — Vgl. Nr. 12922, 12941, 12966 der gleichen Sammlung.
Tafel 24, Text S. 34, 42, 57.

Nr. 12999. Teil-Studie zu einer „Fußwaschung".
Kohle auf weißem Papier, hoch 345, breit 395 mm, zum Teil quadriert.
Aktvorlagen für den Christus und den Petrus der Fußwaschung, ehemals in S. Margherita, jetzt in der Sakristei von S. Stefano zu Venedig.
Tafel 15, Text S. 33, 57.

Nr. 13001. Liegender weiblicher Akt, vom Rücken gesehen. — Rechts oben Andeutung von Bäumen.
Kohle auf bläulichem Papier, hoch 255, breit 380, quadriert. — Über der Quadrierung, wahrschein-lich von fremder Hand, weißgehöht.
Tafel 29, Text S. 35.

Nr. 13005. Zwei Würfelspieler.
Kreide auf bläulichem, aus zwei Stücken zusammengeklebtem Papier, hoch 215, breit 430 mm,

quadriert. — Die beiden Figuren sind zunächst einzeln gezeichnet, dann zusammengeklebt und quadriert, nach der Quadrierung, scheinbar eigenhändig, etwas weißgehöht und auch sonst übergangen.
Vorlage für die beiden würfelnden Soldaten rechts im Vordergrunde der „Kreuzigung" in der Accademia zu Venedig.
Tafel 60, Text S. 33, 57.

Nr. 13006. Bekleideter Jüngling, der sich nach links herabbeugt, um eine Amphora zu ergreifen.
Kohle auf graublauem Papier, hoch 261, breit 395 mm.
Studie zu der rechten Randfigur der „Hochzeit zu Kana" in der Salute.
Tafel 62, Text S. 37, 57.

Nr. 13008. Studie nach einer plastischen Gruppe (Simson und die Philister?). — Rückseite: Studie nach dem gleichen Bildwerk.
Kreide auf blauem Papier, weißgehöht, hoch 266, breit 386 mm.
Tafel 10, Text S. 27.

Nr. 13009. Entwurf für einen hl. Martin zu Pferde mit dem Bettler. — Oben Andeutung eines halbrunden, altarbildmäßigen Abschlusses.
Kohle auf bräunlich grauem Papier, hoch 400, breit 242 mm, quadriert. — Über der Quadrierung etwas weißgehöht.
Auf der Rückseite in Tinte und im Schriftcharakter des 17. Jahrhunderts: Del Tintoretto Vecchio l'opera e afresco a Santo Stefano di Venetia. — Hier liegt offenbar ein Irrtum vor. Es scheint ein zerstörtes Fresko Tintorettos am Kamin eines Hauses auf Campo S. Stefano gemeint zu sein, von dem Ridolfi, II, p. 42, und Boschini, R. Minere, S. Marco, p. 87 sprechen. Nicht der hl. Martin, sondern S. Vitale war zu Pferd dargestellt, und zwar nach dem Colleoni in kapriziös verkürzter Ansicht. Mit dem Fresko dürfte also die Zeichnung nichts zu tun haben; dagegen könnte sie der Entwurf eines verschollenen Altarbildes sein, ehemals in S. Martino zu Murano, das Boschini als ein von Palma Giovane restauriertes Werk Tintorettos nannte, Ridolfi freilich dem Malombra gab.
Tafel 14, Text S. 31.

Nr. 13013. Bischof in Pluviale und Mitra nach links gewandt kniend und die Arme ausbreitend.
Kohle auf blauem Papier, hoch 294, breit 200 mm, quadriert. — Über der Quadrierung weißgehöht und mit Kohle übergangen.
Tafel 59, Text S. 36.

Nr. 13026. Bogenschütze in kurzem Wams und Pluderhosen, breitbeinig nach vorwärts gewandt stehend und nach rechts zielend.
Kohle auf blauem Papier, etwas weißgehöht, hoch 288, breit 220 mm, quadriert.
Vielleicht Studie für einen der Bogenschützen im Mittelgrunde der „Schlacht am Taro" in der Älteren Pinakothek zu München.
Tafel 68, Text S. 44, 57.

Nr. 13028. Männlicher Akt, die Arme auf den Rücken gelegt, den Oberkörper etwas vor und gleichzeitig nach rechts geneigt. — Rückseite: Der gleiche Akt in derselben Stellung.
Kohle auf grünlichgrauem Papier, hoch 378, breit 201 mm. Vorderseite quadriert.
Vorzeichnung und Studie für einen der Schächer der „Kreuztragung" im Albergo der Scuola di S. Rocco.
Tafel 27: Wiedergabe der Rückseite, Text S. 34, 57.

Nr. 13041. Junger Mann im Harnisch, die Linke auf einen Schild stützend, in der Rechten einen Stab haltend, den er auf den linken Oberschenkel aufstemmt.

FLORENZ, Uffizien.

Kohle auf graublauem Papier, hoch 347, breit 167 mm, quadriert. — Etwas abgerieben; die Rüstung vielleicht über den Akt gezeichnet; über der Quadrierung weißgehöht.
Vorlage für den jungen Ritter rechts im Vordergrunde der „Belehnung des Gian Francesco Gonzaga durch Kaiser Sigismund" in der Älteren Pinakothek in München. — Auf dem Gemälde ist der rechte Arm weniger stark emporgezogen und der Stab zur Streitaxt ausgebildet.
Tafel 70, Text S. 36, 57.

Nr. 13048. Studie nach einer verkleinerten Reproduktion von Michelangelos „Crepuscolo", steil von oben gesehen. — Rückseite: Studie nach dem gleichen plastischen Vorbild in derselben Ansicht.
Kreide auf bläulichem Papier, hoch 273, breit 371 mm. — Die Weißhöhung vorwiegend, wenn nicht völlig von fremder Hand.
Tafel 6: Wiedergabe der Vorderseite. Text S. 26.

Nr. 17237. Studie nach einem antiken männlichen Kopf. — Rückseite: Oberkörper zweier Krieger im Panzer; sowie handschriftliche Notizen, scheinbar von Tintoretto, aber verrieben und nicht mehr recht zu entziffern.
Kohle auf blauem Papier, hoch 355, breit 236 mm. — Die Originalität der Weißhöhung auf der Vorderseite fraglich, auf der Rückseite unbedenklich zu bestreiten.
Tafel 3: Wiedergabe der Vorderseite. Text, S. 24.

FLORENZ, Uffizien, Collezione Santarelli.

Nr. 7476. Männlicher Akt, nach vorn gewandt stehend, die rechte Hand auf den Oberschenkel legend, den linken Arm erhoben.
Kohle auf grauem Papier, hoch 379, breit 227 mm.
Tafel 26.

Nr. 7487. Ruhender Jünglingsakt, die Arme unter den Kopf geschoben, die Beine etwas angezogen.
Kreide auf gelbbraunem Papier, hoch 210, breit 227 mm.
Tafel 17, Text S. 41.

Nr. 7498. Studie zu einer Verspottung Christi (?).
Kohle auf blauem Papier, hoch 378, breit 272 mm.
Tafel 13, Text S. 31.

Nr. 7512. Drei Studien nach einem Modell, wahrscheinlich aus Ton, vermutlich für einen Atlas. — Rückseite: Drei Studien nach demselben plastischen Vorbild.
Kreide auf bräunlichem Papier, weißgehöht, hoch 270, breit 409 mm. — Die Weißhöhung vielleicht zum Teil von anderer Hand.
Tafel 11, Text S. 27, 28.

FLORENZ, Sammlung C. Loeser.

Madonna mit dem segnenden Kinde.
Kohle auf blauem Papier, hoch 285, breit 165 mm, quadriert. — Stellenweise ausgeflickt.
Im Motiv der Madonna di S. S. Cosma e Damiano in der Accademia zu Venedig nahe verwandt.
Tafel 58, Text S. 36.

FRANKFURT, Städelsches Institut.

Nr. 4420. Männlicher Akt, in starker Verkürzung von den Füßen nach dem Kopf zu aufgenommen.
Kohle auf blauem Papier, hoch 142, breit 181 mm.
Wahrscheinlich Vorstudie für die „Auffindung des Leichnams des hl. Markus" in der Brera zu Mailand.
Tafel 50, Text S. 44, 57.

LONDON, Britisches Museum.

1913. 3. 31. — 180. Liegender männlicher Akt mit herabhängendem rechten Arm.
Kohle auf bläulichem Papier, hoch 182, breit 319 mm.
Studie für den „Tod des Holofernes" im Prado zu Madrid.
Tafel 51, Text S. 37, 57.

1913. 3. 31. — 185. Männlicher Kopf (nach einer Antike?) — Rückseite: Männlicher Akt, das linke Bein emporgezogen, die Arme erhoben, von der Seite gesehen.
Kohle auf bläulichem Papier, hoch 368, breit 218 mm, quadriert.
Tafel 38: Wiedergabe der Rückseite.

1913. 3. 31. — 189. Bekleideter Mann mit erhobenen Armen.
Kreide auf bläulichem Papier, hoch 348, breit 237 mm, quadriert.
Vorlage für eine Figur im Mittelgrunde der „Auffindung des Leichnams des hl. Markus" in der Brera zu Mailand.
Tafel 63, Text S. 57.

1913. 3. 31. — 195. Nach rechts gewandt sitzender, bekleideter Mann.
Kreide auf blauem Papier, hoch 215, breit 231 mm, quadriert. — Linke untere Ecke ergänzt.
Vorlage für einen der schlafenden Wächter der „Auferstehung Christi", ehemals in der Sammlung Nemes, Budapest, jetzt bei Herrn Dr. Alsberg in Berlin.
Tafel 64, Text S. 57.

1913. 3. 31. — 198. Junger Mann mit Lendenschurz bekleidet, die Hände auf der Brust gekreuzt, sich vorwärts neigend.
Kohle auf weißem Papier, hoch 263, breit 141 mm, quadriert.
Tafel 54.

MÜNCHEN, Kupferstichkabinett.

Nr. 2982. Studie nach dem Vitelliuskopf.
Kreide, auf grüngrauem Papier, weißgehöht, hoch 283, breit 230 mm.
Etwas übergangen.
Tafel 2, Text S. 24.

MÜNCHEN, Sammlung Böhler.

Akt eines Jünglings, der, nach links gewandt stehend, die Hände betend zusammenlegt.
Kohle auf bräunlichgrauem Papier, hoch 355, breit 196 mm, quadriert.
Tafel 40, Text S. 35.

Akt eines Mannes, der mit einer Lanze schräg nach links herabstößt.
Kohle auf blauem Papier, hoch 259, breit 192 mm, quadriert.
Vorzeichnung für einen Krieger des Menelaos des „Raubes der Helena" im Prado zu Madrid.
Tafel 46, Text S. 43, 58.

OXFORD, Christ Church College.

L. 2. Studie nach einem Modell (?) für Michelangelos Giuliano dei Medici. — Rückseite: Studie nach derselben Plastik.
Kreide (?).
Tafel 7, Text S. 26.

L. 3. Studie nach einer verkleinerten Nachbildung von Michelangelos „Giorno".
Kreide.
Tafel 5, Text S. 26.

OXFORD, Christ Church College.

L. 4. Studie nach dem Kopf des Giuliano dei Medici. — Rückseite: Studie nach demselben Kopf.
Kohle auf grauem Papier, hoch 353, breit 233 mm.
Tafel 9, Text S. 27.

L. 8. Studie nach einem Gips (?) der mediceïschen Venus und einer männlichen Statue. — Rückseite: Studie nach denselben Bildwerken.
Kreide.
Tafel 1 (Wiedergabe der Rückseite), Text S. 23.

L. 12. Martyrium des hl. Stephanus.
Pinselzeichnung, weißgehöht, quadriert.
Entwurf des Domenico Tintoretto für ein Altarbild in S. Giorgio Maggiore zu Venedig.
Tafel 72, Text S. 37.

ROM, Palazzo Corsini.

Nr. 125043. Nach links gerichteter, liegender, weiblicher Akt.
Kohle auf grauem Papier, hoch 220, breit 362 mm.
Zeichnung eines Schülers. Von der gleichen Hand Nr. 125524 derselben Sammlung.
Tafel 71, Text S. 44.

Nr. 125523. Draperiestudie.
Kreide, weißgehöht auf blauem Papier, hoch 313, breit 240 mm. — Rechts oben angestückt.
Tafel 57, Text S. 36.

Nr. 125525. Männlicher Studienakt, liegend, mit aufgerichtetem Oberkörper.
Kreide auf blauem Papier, hoch 274, breit 353 mm. — Offenbar von anderer Hand später weißgehöht.
Tafel 16, Text S. 41.

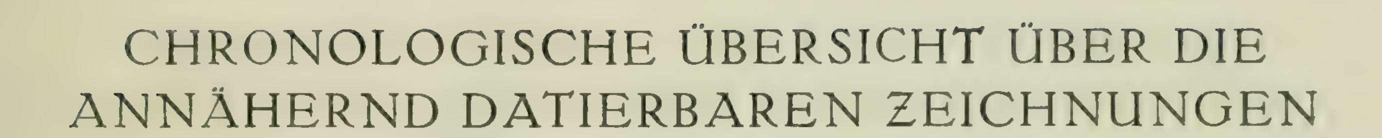
Nr. 125578. Rückenansicht eines bekleideten knienden Mannes, der ein Ruder (?) in den Händen hält.
Kohle auf weißem Papier, hoch 259, breit 219 mm.
Die Kleidung möglicherweise über den Akt gezeichnet.
Tafel 69, Text S. 36, 44.

Nr. 125859. Mit gebeugten Knien stehender, männlicher Akt.
Kohle auf bräunlichem Papier, hoch 360, breit 222 mm.
Tafel 49.

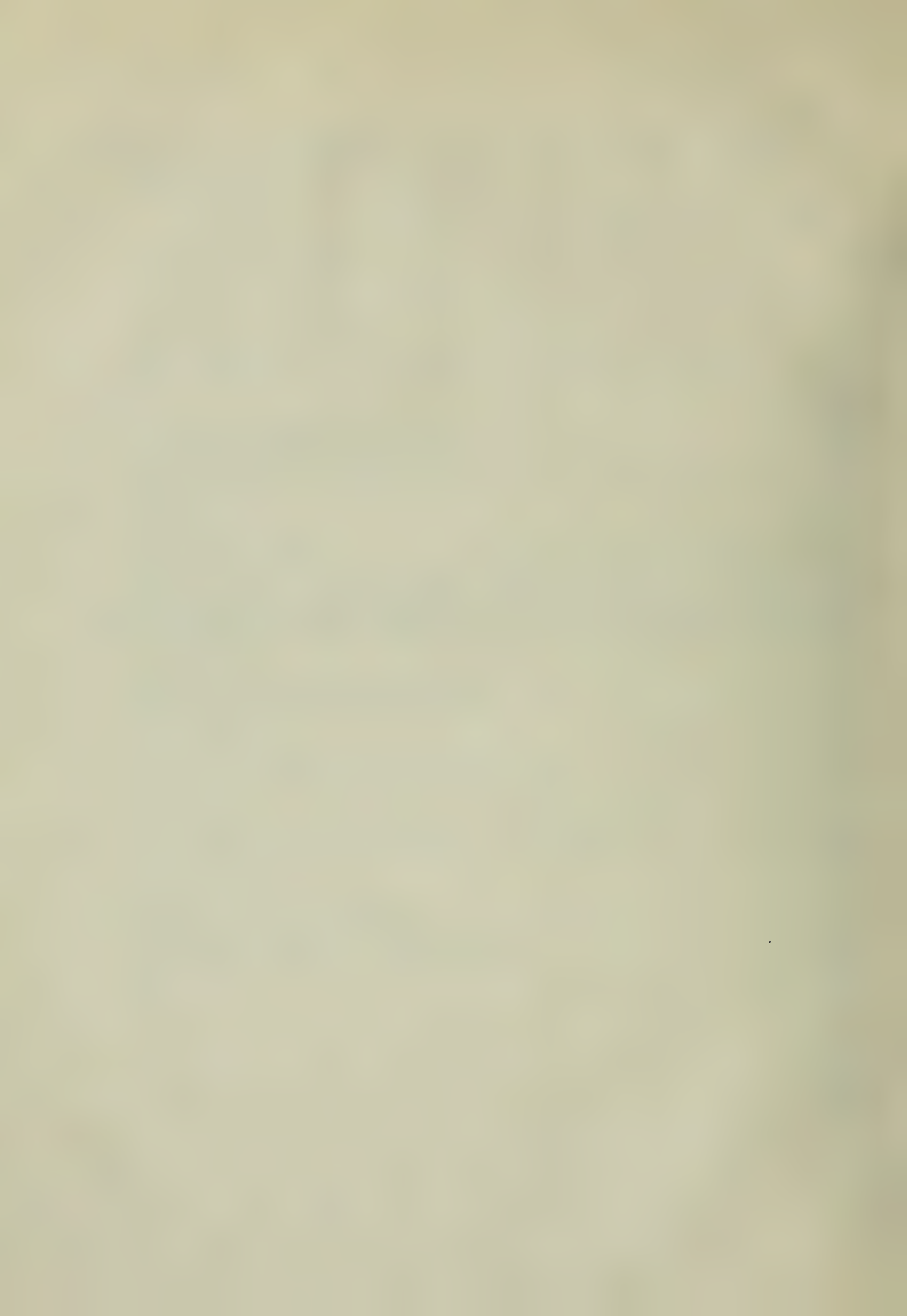
Nr. 128383. Zwei Studien nach dem Rücken eines weiblichen Halbaktes.
Kreide auf blauem Papier, hoch 243, breit 161 mm.
Tafel 18, Text S. 41.

WÜRZBURG, Universitätssammlung.

Mappe 29, Nr. 3. Männlicher Akt, der die Hände über dem Kopf faltet.
Kohle auf braunem Papier, hoch 311, breit 121 mm.
Tafel 31, Text S. 43.



CHRONOLOGISCHE ÜBERSICHT ÜBER DIE ANNÄHERND DATIERBAREN ZEICHNUNGEN



Mitte der 40er Jahre. Nr 4193 des Kupferstichkabinetts in Berlin: Entwurf fur „Venus und Vulkan", im Besitz von Frau von Kaulbach in München. Datierung nach dem Stil des Gemäldes ⟨Tafel 12⟩.

Ende der 50er Jahre. Nr. 1834 und 12930 der Uffizien: Einzelstudien für das „Goldene Kalb" in S. Maria dell'Orto. Das Gemälde ist aus stilistischen Gründen in die angegebene Zeit zu versetzen ⟨Tafel 20 und 19⟩.

Um 1560. Nr. 13005 der Uffizien: Einzelstudien für die „Kreuzigung" der Accademia. Datierung nach dem Stil des Gemäldes ⟨Tafel 60⟩.

1561. Nr. 13006 der Uffizien: Einzelstudie für die „Hochzeit zu Kana" in der Salute. Datum des Gemäldes nach Zanotto, Nuovissima Guida ⟨1856⟩, p. 558 ⟨Tafel 62⟩.

1562 oder wenig später. Sammlung des Mr. Archibald G. B. Russell in London: Aktstudie für den zu Boden gestürzten Jüngling links im Vordergrunde der „Überführung des Leichnams des hl. Markus" in der Accademia zu Venedig. Datierung nach einer Urkunde.

1562 oder wenig später. Nr. 1913. 3. 31. — 189 des Britischen Museums: Einzelstudie zur „Auffindung des Leichnams des hl. Markus" in der Brera zu Mailand. Datierung nach einer Urkunde ⟨Tafel 63⟩.

Gleiche Zeit. Nr. 4420 des Städelschen Instituts zu Frankfurt: Einzelstudie zu demselben Gemälde ⟨Tafel 50⟩.

1564. Nr. 12922, 12941, 12066, 12997 der Uffizien: Vorlagen für vier Deckengemälde des Albergo der Scuola di S. Rocco. Datierung nach archivalischen Indizien ⟨Tafel 22—25⟩.

1565. Nr. 12943 der Uffizien: Einzelstudie für die „Kreuzigung" im Albergo der Scuola di S. Rocco. Datum nach der Signatur des Gemäldes und Urkunden.

1566. Nr. 13028 ⟨recto und verso⟩ der Uffizien: Einzelstudie für die „Kreuztragung" im Albergo der Scuola di S. Rocco. Datierung nach archivalischen Indizien ⟨Tafel 27⟩.

1568. Nr. 12977 der Uffizien: Studie für die Eva des „Christus in der Vorhölle" in S. Cassiano. Datum des Gemäldes nach Galliccioll, Memorie venete, VI. p. 200 ⟨Tafel 28⟩.

Zweite Hälfte der 60er Jahre. Nr. 1913. 3. 31. — 195 des Britischen Museums: Vorzeichnung für einen der Wächter der „Auferstehung Christi" bei Dr. Alsberg, Berlin. Datierung nach dem Stil des Gemäldes ⟨Tafel 64⟩.

Ende der 60er Jahre. Nr. 12937, 12986 der Uffizien: Vorlagen für zwei Philosophenfiguren der Markusbibliothek. Datierung nach archivalischen Aussagen und nach dem Stil der Gemälde ⟨Tafel 56⟩.

Um 1570. Nr. 12943, 12961 der Uffizien: Einzelstudien für die „Taufe Christi" in S. Silvestro zu Venedig. Datierung nach dem Stil des Gemäldes ⟨Tafel 35, 34⟩.

Vor 1579. Nr. 13041 der Uffizien: Einzelstudie für die „Belehnung des Gian Francesco Gonzaga" in der Älteren Pinakothek zu München. Datierung nach urkundlichen Aussagen. — Einzelstudie, vielleicht zu einem Gemälde desselben Zyklus, Nr. 13026 der Uffizien ⟨Tafel 70, 68⟩.

Ende der 70er Jahre. Nr. 12999 der Uffizien: Studien für die „Fußwaschung" in S. Stefano zu Venedig. Datierung nach dem Stil des Gemäldes ⟨Tafel 15⟩.

Um 1580. Nr. 1913. 3. 31. — 189 des Britischen Museums: Studie für den „Holofernes" im Prado zu Madrid. Datierung nach dem Stil des Gemäldes ⟨Tafel 51⟩.

Um 1580. Nr. 12932 der Uffizien: Einzelstudie für das Deckengemälde „Einnahme von Gallipolis" im Maggior Consiglio des Dogenpalastes. Datierung nach Quellenaussagen und anderen Stützen der historisch-philologischen Methode ⟨Tafel 42⟩.

Ende der 80er Jahre. Nr. 12954 der Uffizien: Einzelstudie zum „Empfang der venezianischen Gesandten durch Barbarossa" im Maggior Consiglio. Datierung auf Grund von ähnlichen Argumenten, wie sie für die Bestimmung der vorstehenden Zeichnung maßgeblich sind ⟨Tafel 43⟩.

Um 1590. Nr. 12924, 12929, 12968 der Uffizien: Einzelstudie zur „Eroberung von Zara". Argumente für die Datierung wie bei den vorhergehenden Blättern ⟨Tafel 47, 48⟩.

Um 1590. Sammlung Böhler in München. Einzelstudie für den „Raub der Helena" im Prado zu Madrid. Datierung nach dem Stil des Gemäldes ⟨Tafel 46⟩.



ZEICHNUNGEN



1.

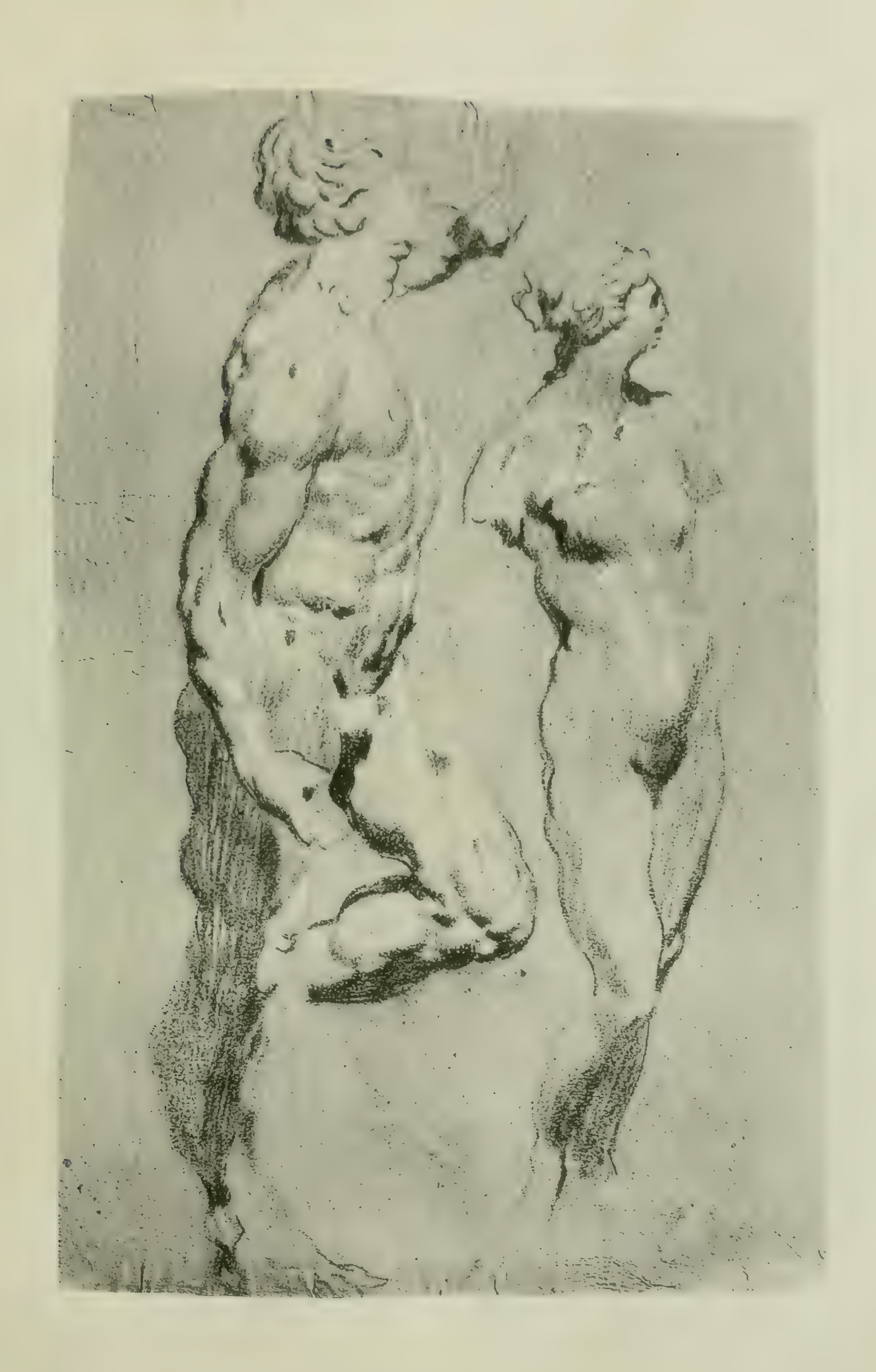
O X F O R D

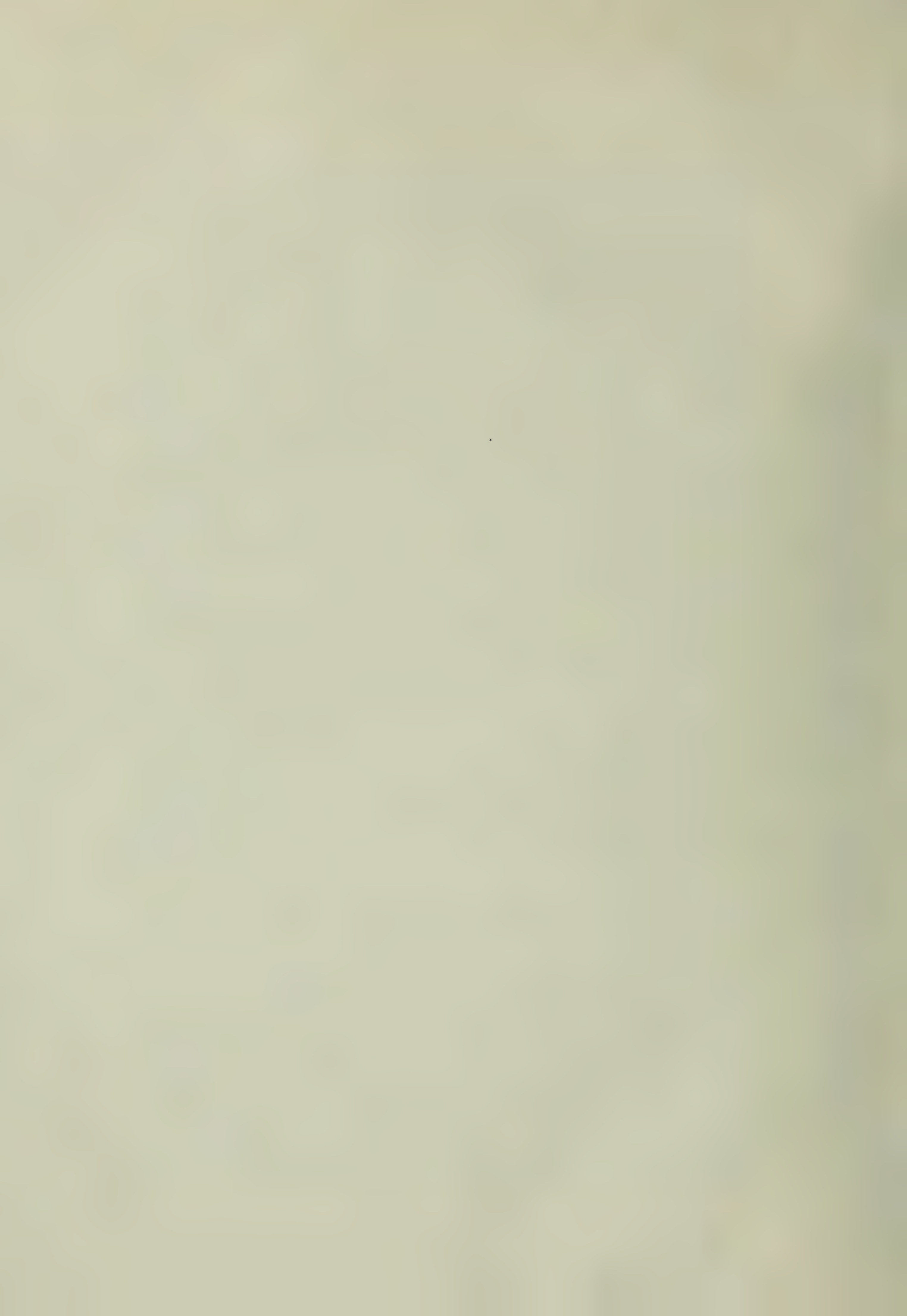
BIBLIOTHEK DES CHRIST CHURCH COLLEGE, L. 8, VERSO: STUDIEN NACH EINER MÄNNLICHEN UND EINER WEIBLICHEN STATUE.

LIBRARY OF CHRIST CHURCH COLLEGE, L. 8, VERSO: STUDIES OF TWO ANTIQUE STATUES.

BIBLIOTECA DEL CHRIST CHURCH COLLEGE, L. 8, VERSO: STUDI DA DUE STATUE ANTICHE.







2.

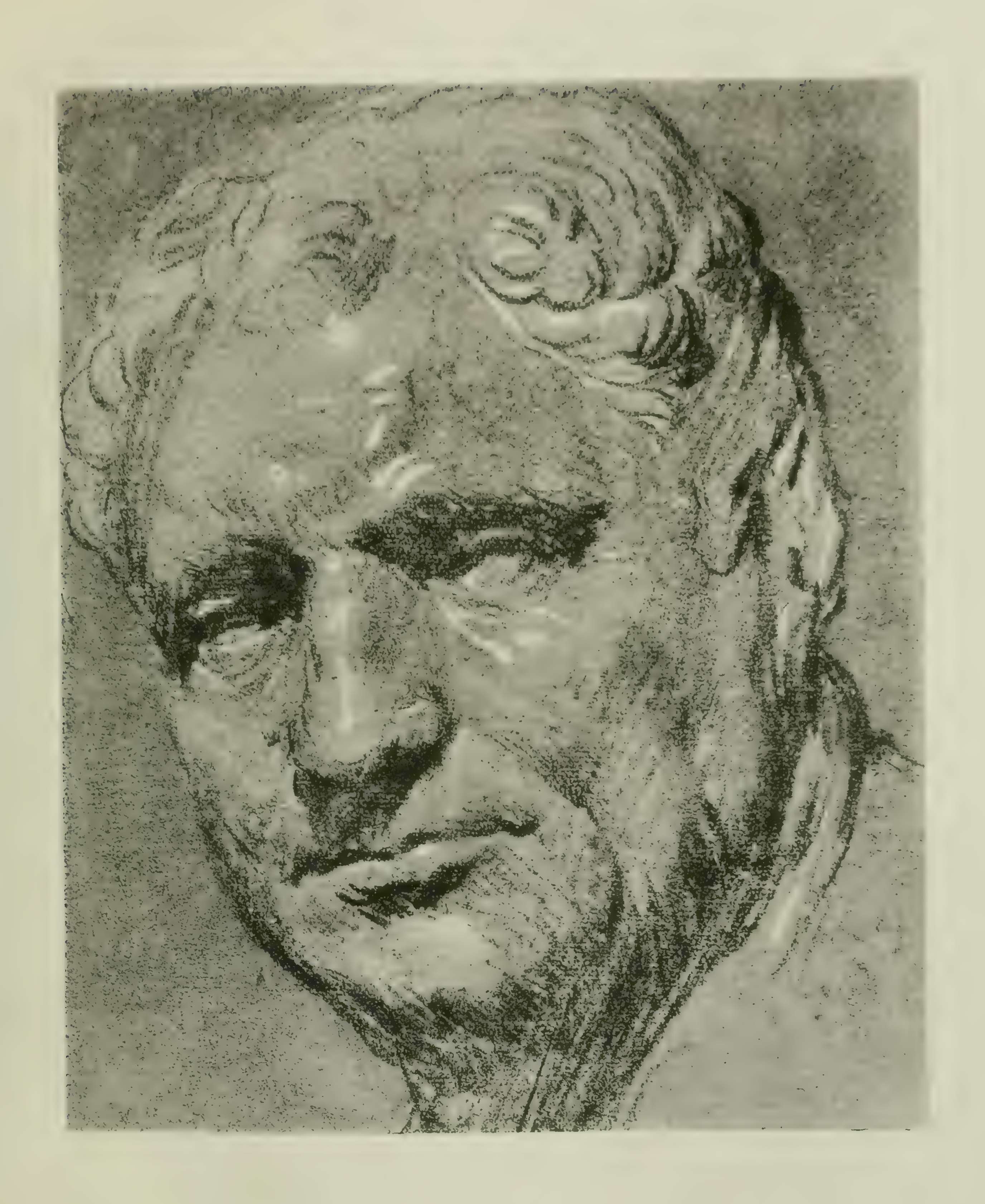
MÜNCHEN

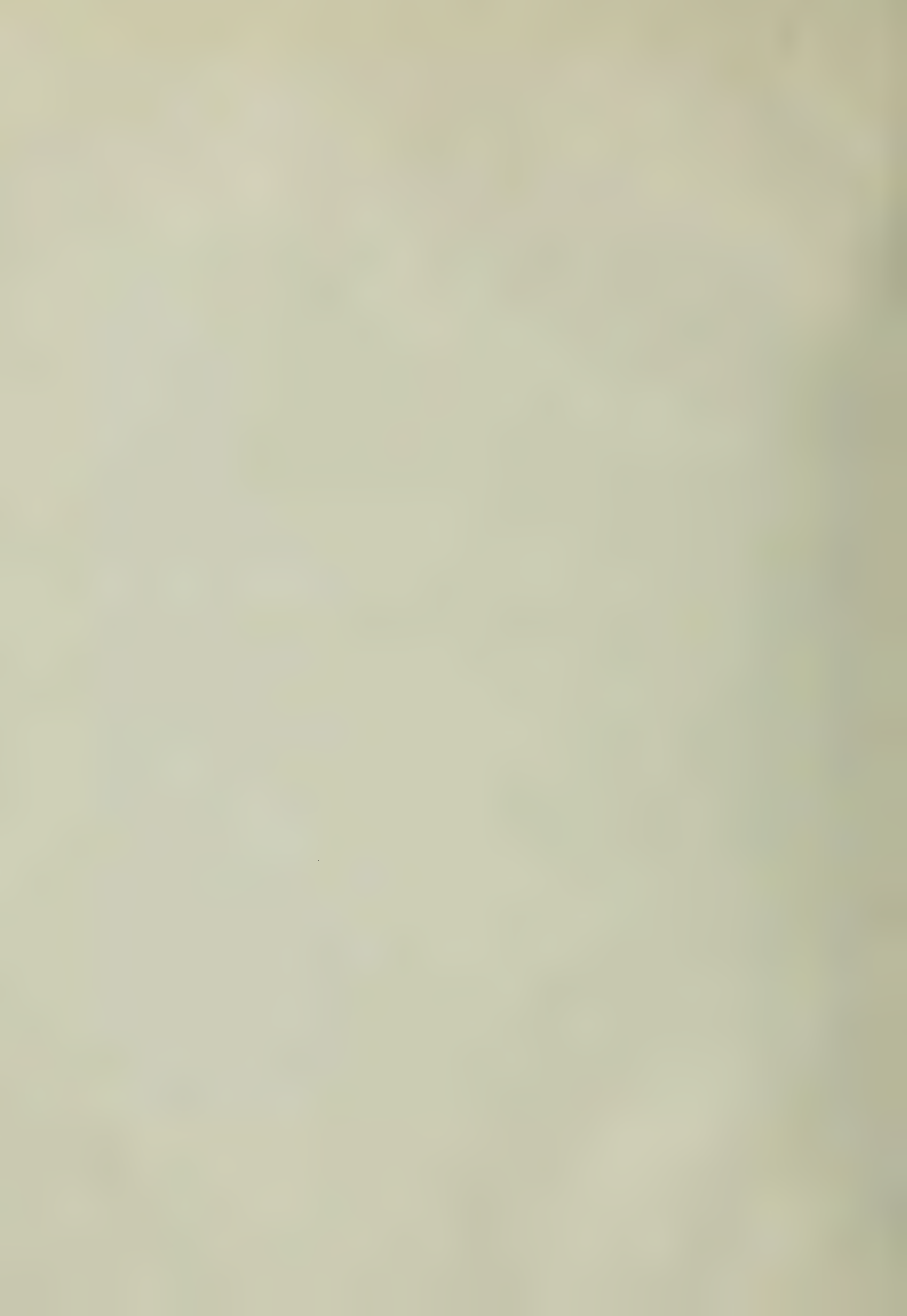
NEUERE PINAKOTHEK, KUPFERSTICHKABINETT, NR. 2982: STUDIE NACH DER BÜSTE DES VITELLIUS.

NEUERE PINAKOTHEK, PRINT ROOM, NO. 2982: STUDY OF THE BUST OF VITELLIUS.

NUOVA PINACOTECA, GABINETTO DELLE STAMPE, NO. 2982: STUDIO DAL BUSTO DI VITELLIO.







3.

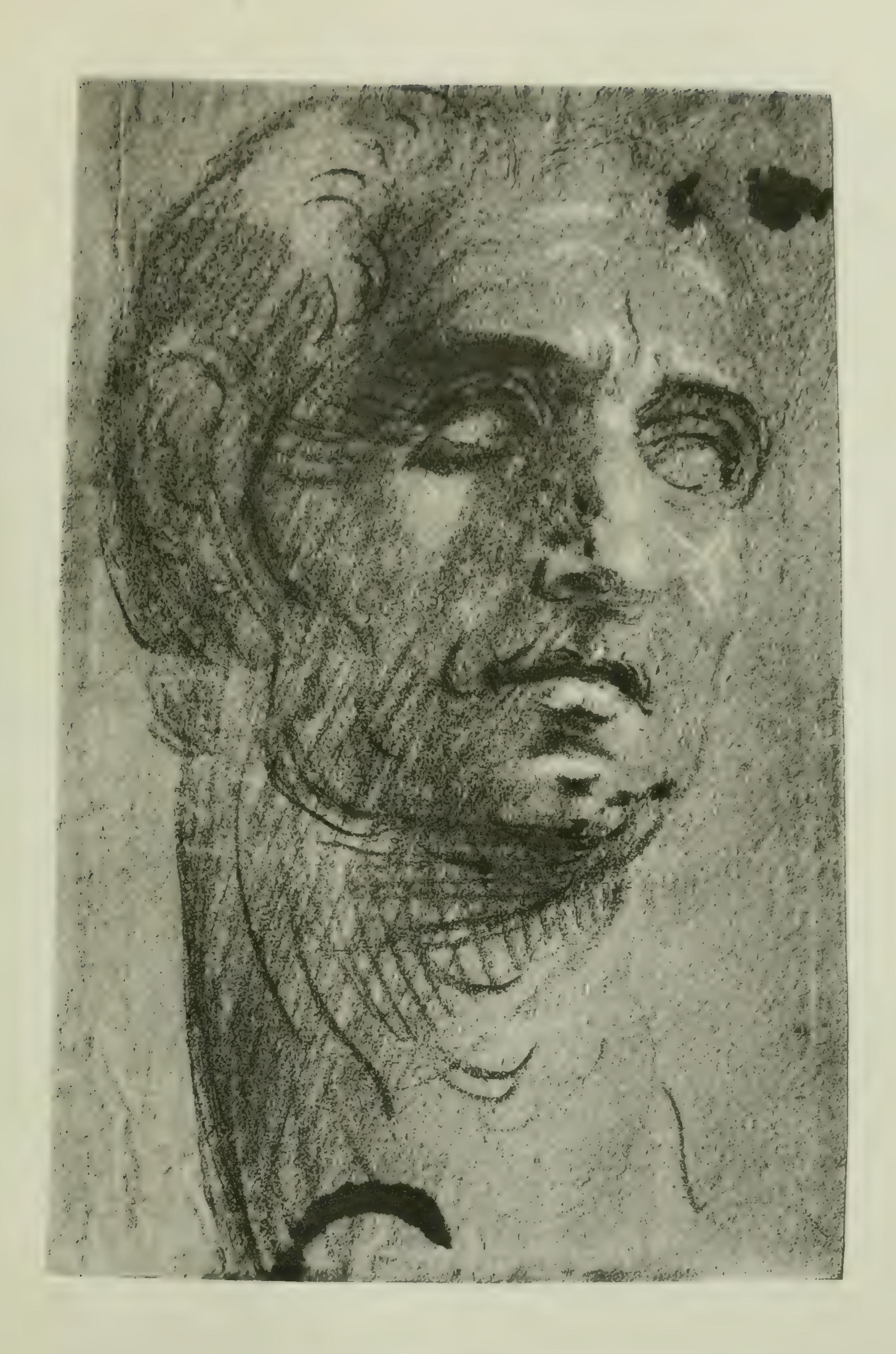
FLORENZ

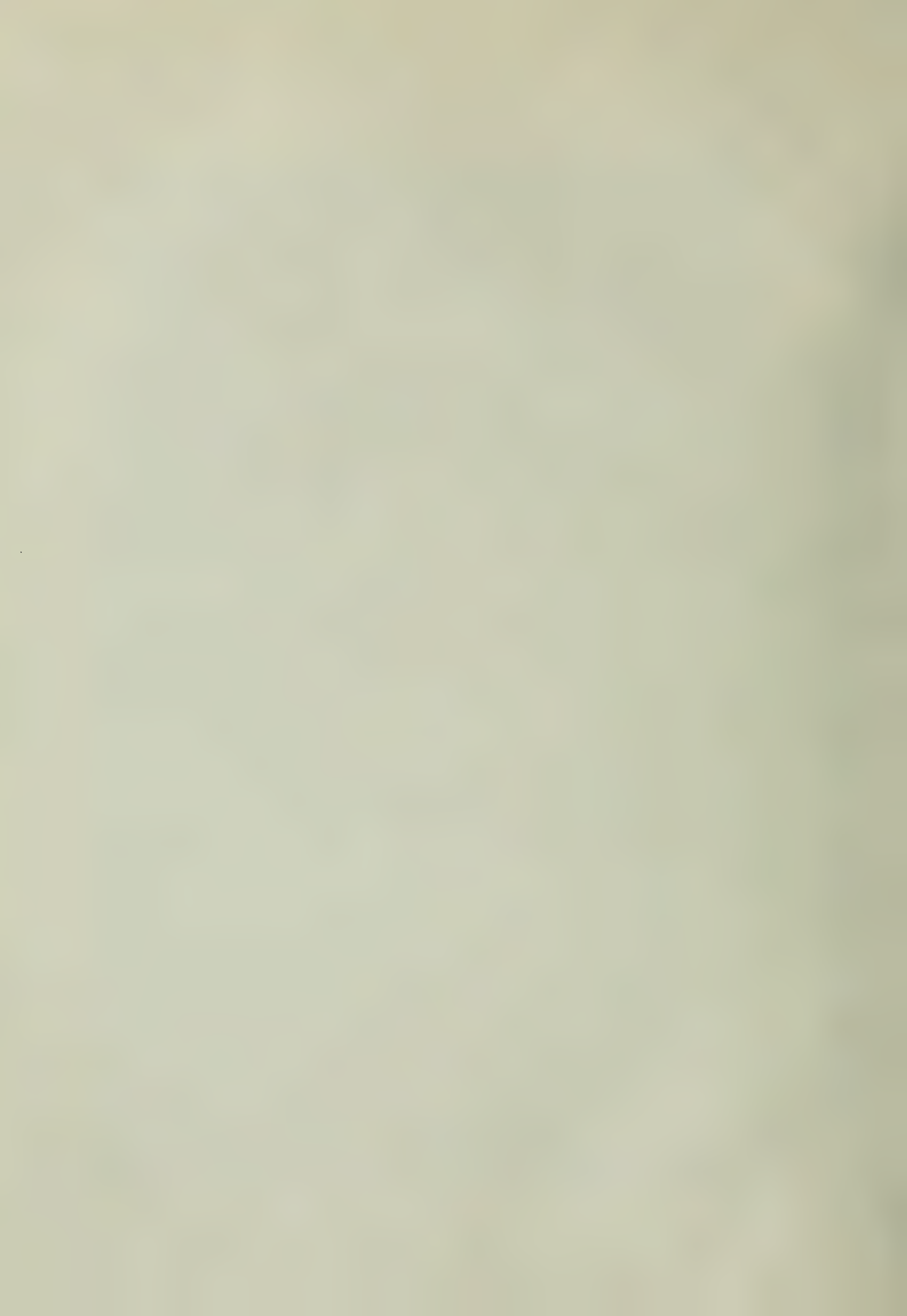
UFFIZIEN, NR. 17237: STUDIE NACH EINEM ANTIKEN MÄNNERKOPF.

UFFIZI, NO. 17237: STUDY OF AN ANTIQUE BUST OF A MAN.

UFFIZI, NO. 17237: STUDIO DA UN BUSTO ANTICO DI UOMO.







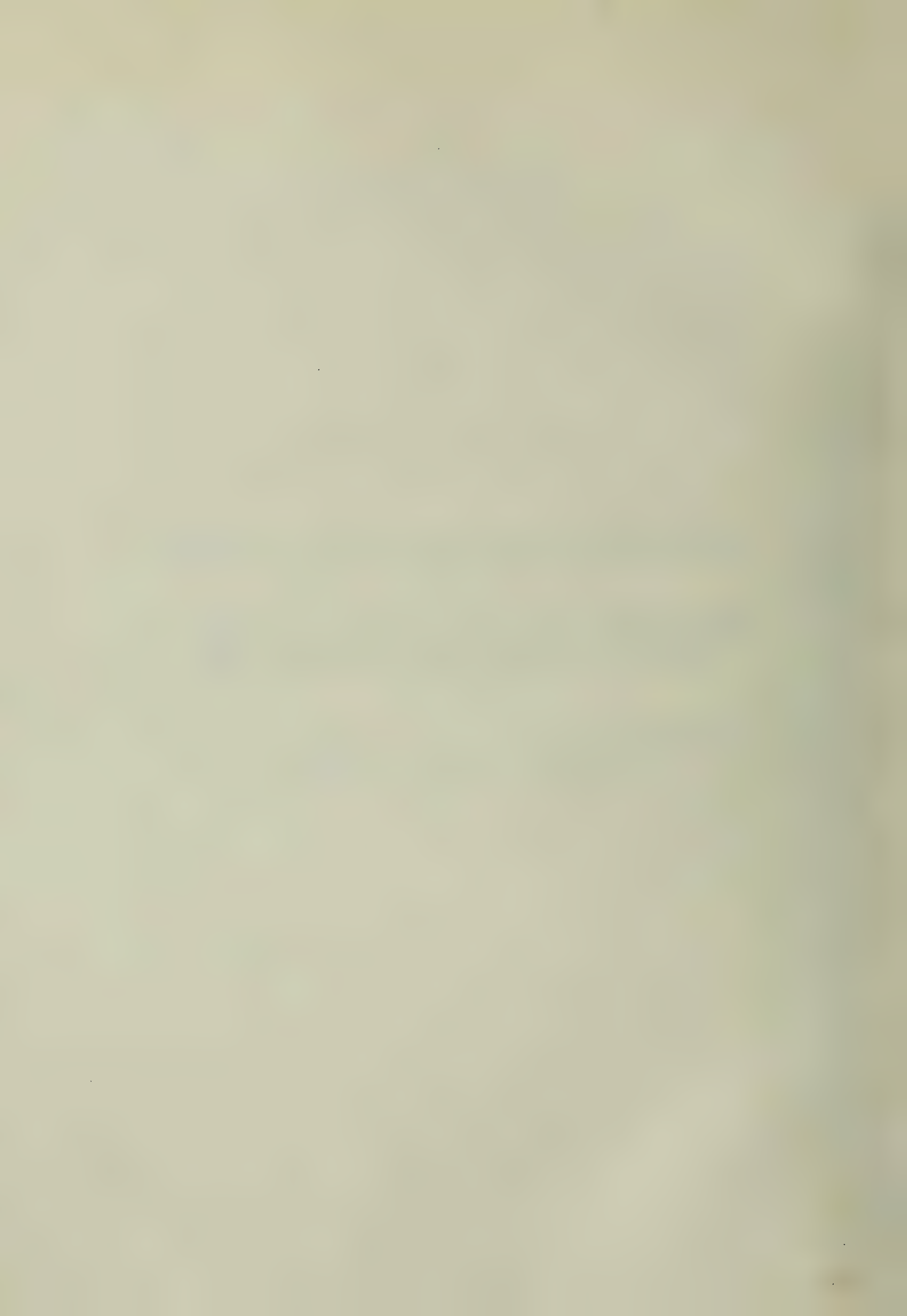
4.

BERLIN

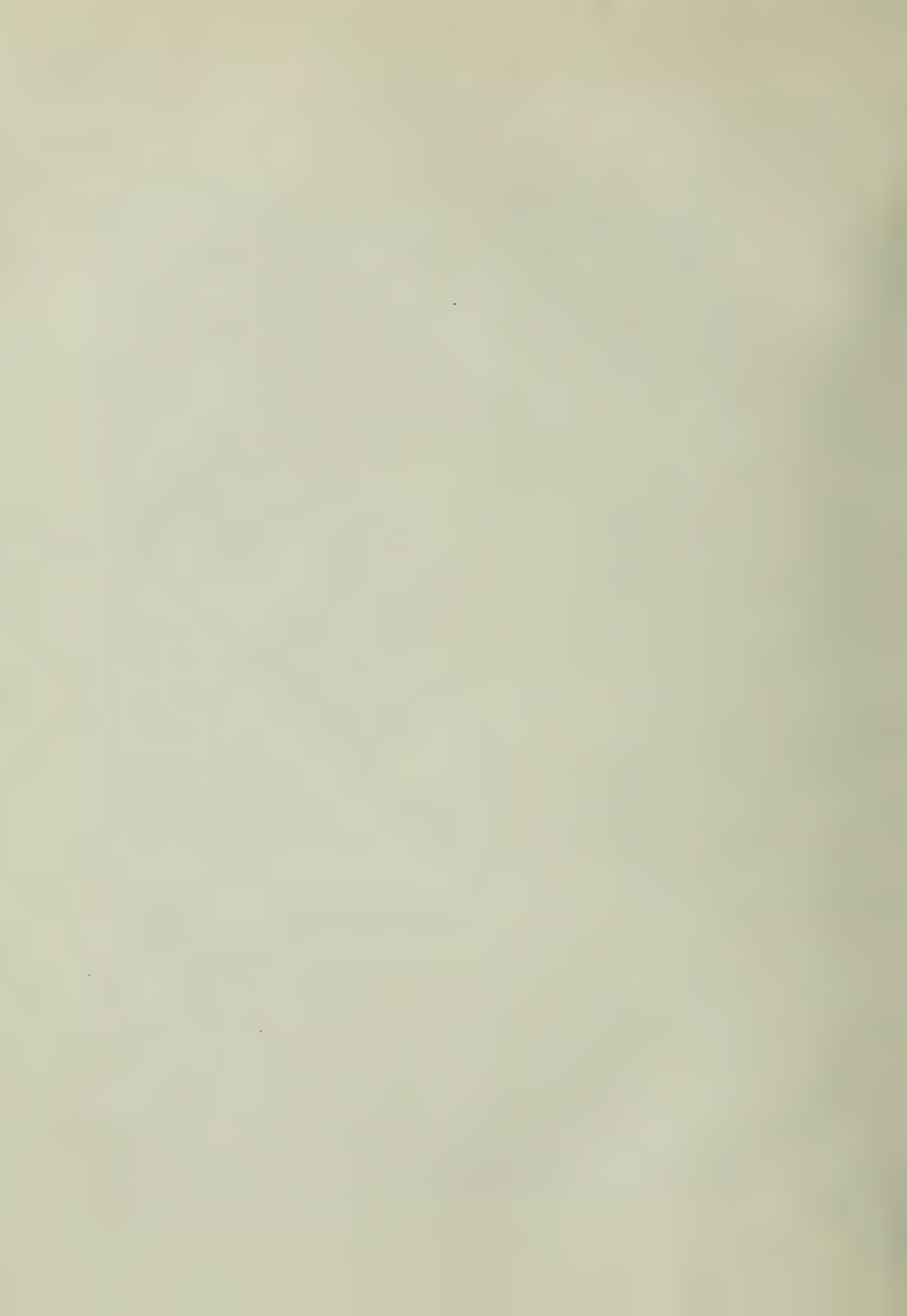
KUPFERSTICHKABINETT, NR. 5228, RECTO: STUDIE NACH MICHELANGELOS SIMSON.

PRINT ROOM, NO. 5228, RECTO: STUDY OF MICHELANGELO'S GROUP: SAMSON SLAYING THE PHILISTINES.

GABINETTO DELLE STAMPE, NO. 5228: STUDIO DAL SANSONE DI MICHELANGELO.







5.

OXFORD

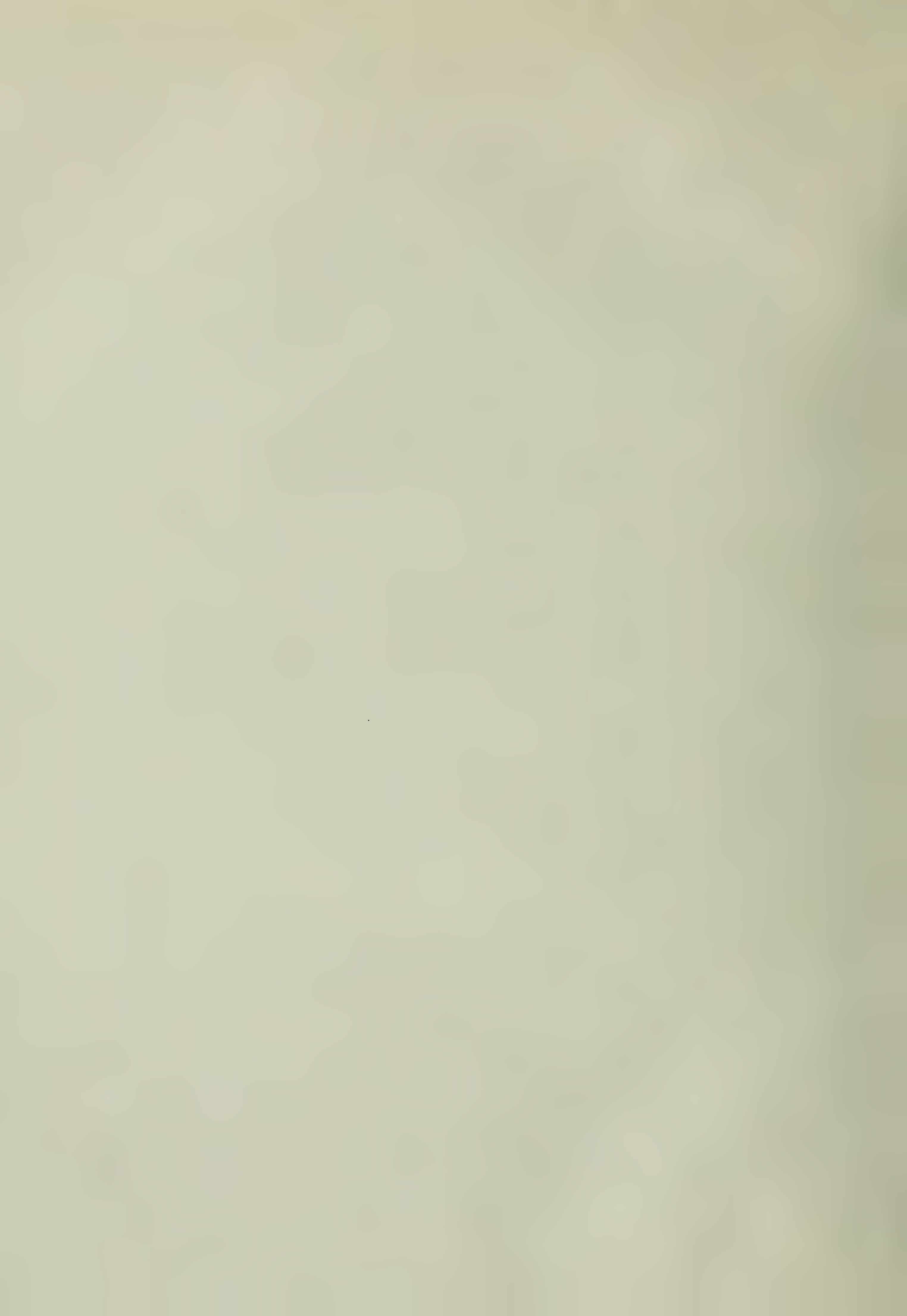
BIBLIOTHEK DES CHRIST CHURCH COLLEGE, L. 3:
STUDIE NACH DEM „TAG" DES MICHELANGELO.

LIBRARY OF CHRIST CHURCH COLLEGE, L. 3: STUDY
OF MICHELANGELO'S STATUE OF DAY.

BIBLIOTECA DEL CHRIST CHURCH COLLEGE, L. 3:
STUDIO DAL GIORNO DI MICHELANGELO.







6.

F L O R E N Z

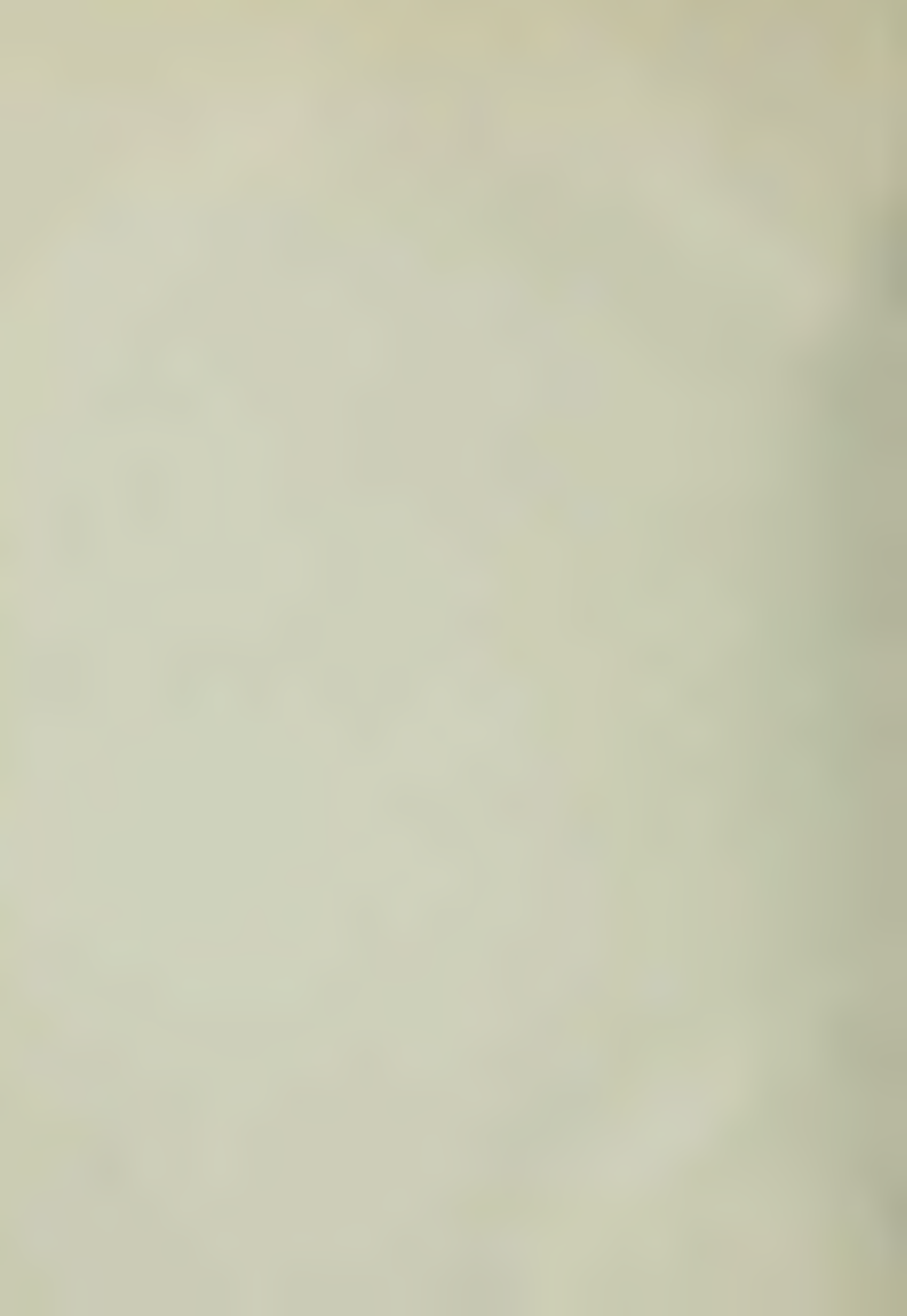
UFFIZIEN, NR. 13048, RECTO: STUDIE NACH DEM „ABEND" DES MICHELANGELO.

UFFIZI, NO. 13048, RECTO: STUDY OF MICHELANGE-LO'S STATUE OF EVENING.

UFFIZI, NO. 13048, RECTO: STUDIO DAL CREPUSCULO DI MICHELANGELO.







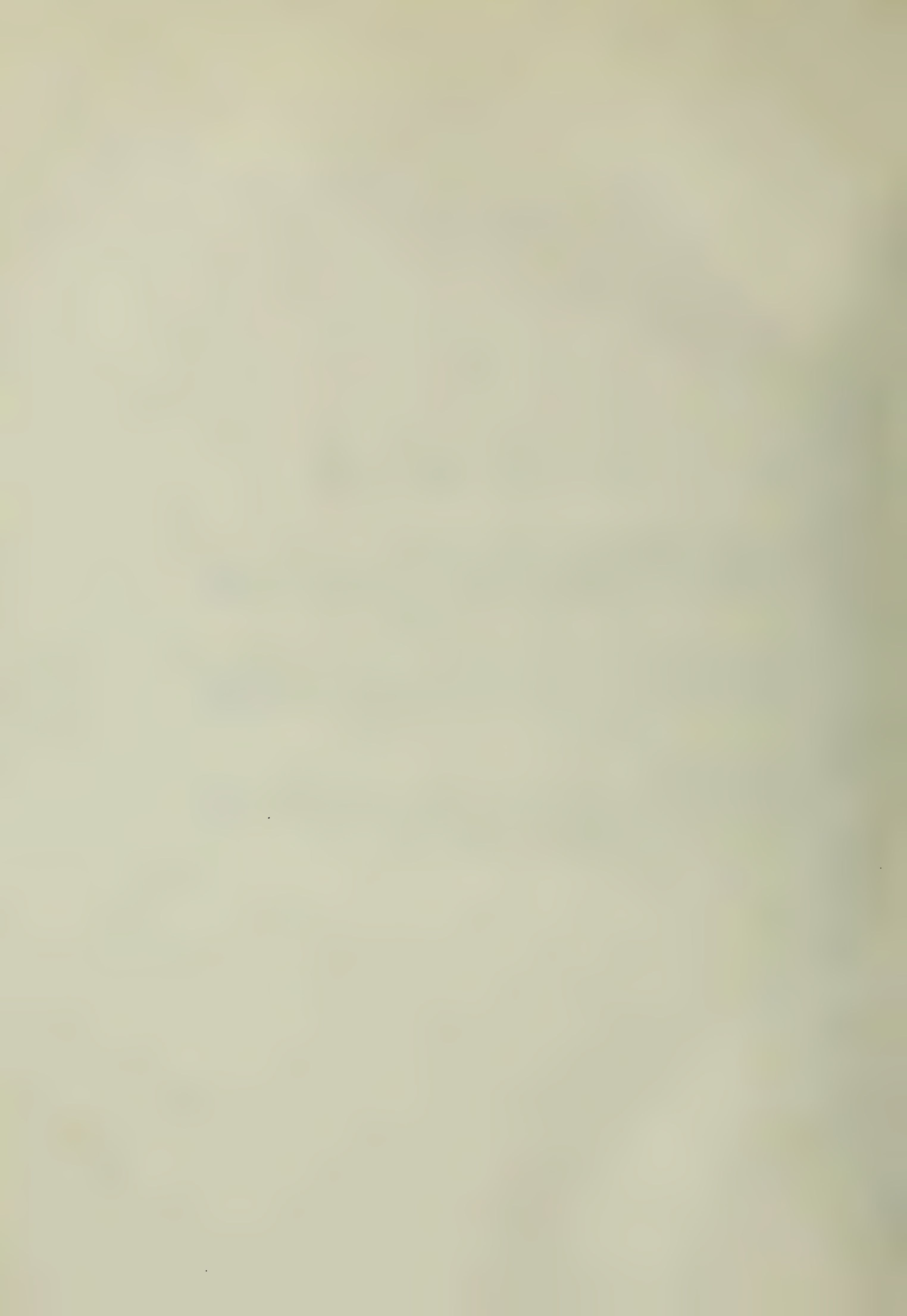
7.

OXFORD

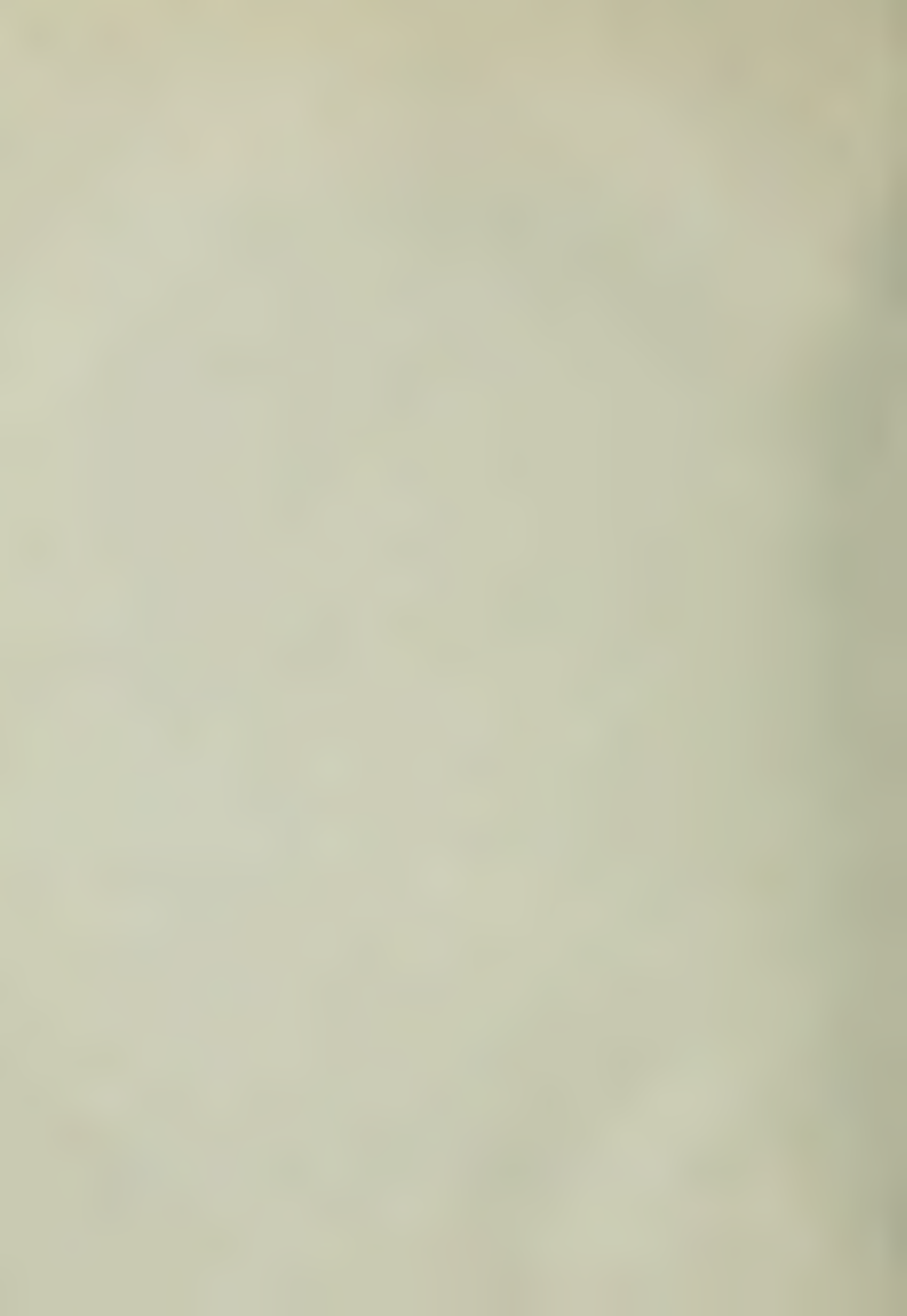
BIBLIOTHEK DES CHRIST CHURCH COLLEGE, L. 2: STUDIE NACH EINEM MODELL VON MICHELANGELOS GIULIANO DE' MEDICI (?).

LIBRARY OF CHRIST CHURCH COLLEGE, L. 2: STUDY OF A MODEL BY MICHELANGELO FOR THE STATUE OF GIULIANO DE' MEDICI (?).

BIBLIOTECA DEL CHRIST CHURCH COLLEGE, L. 2: STUDIO DA UN MODELLO PER IL GIULIANO DE' MEDICI DI MICHELANGELO (?).







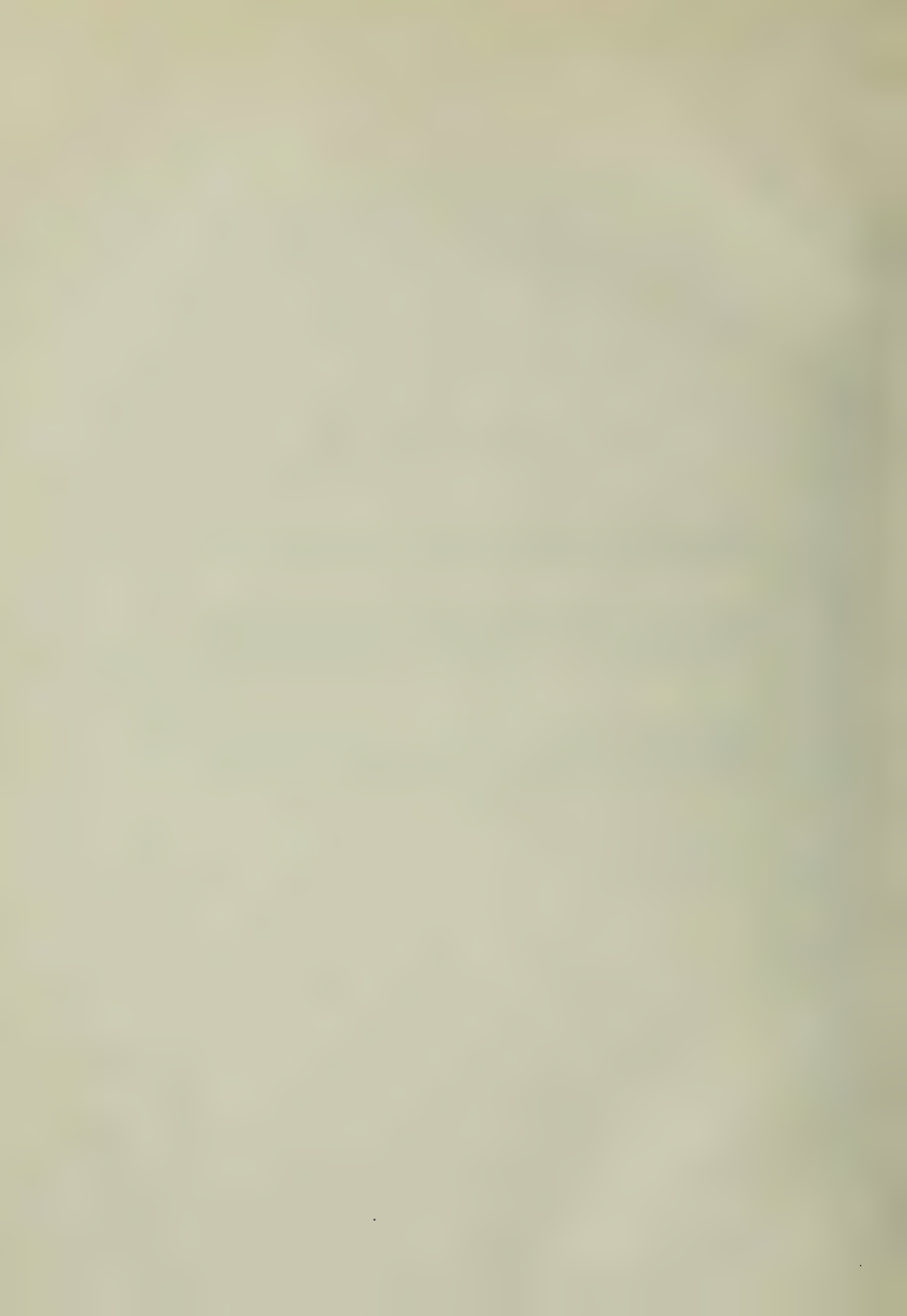
8.

B E R L I N

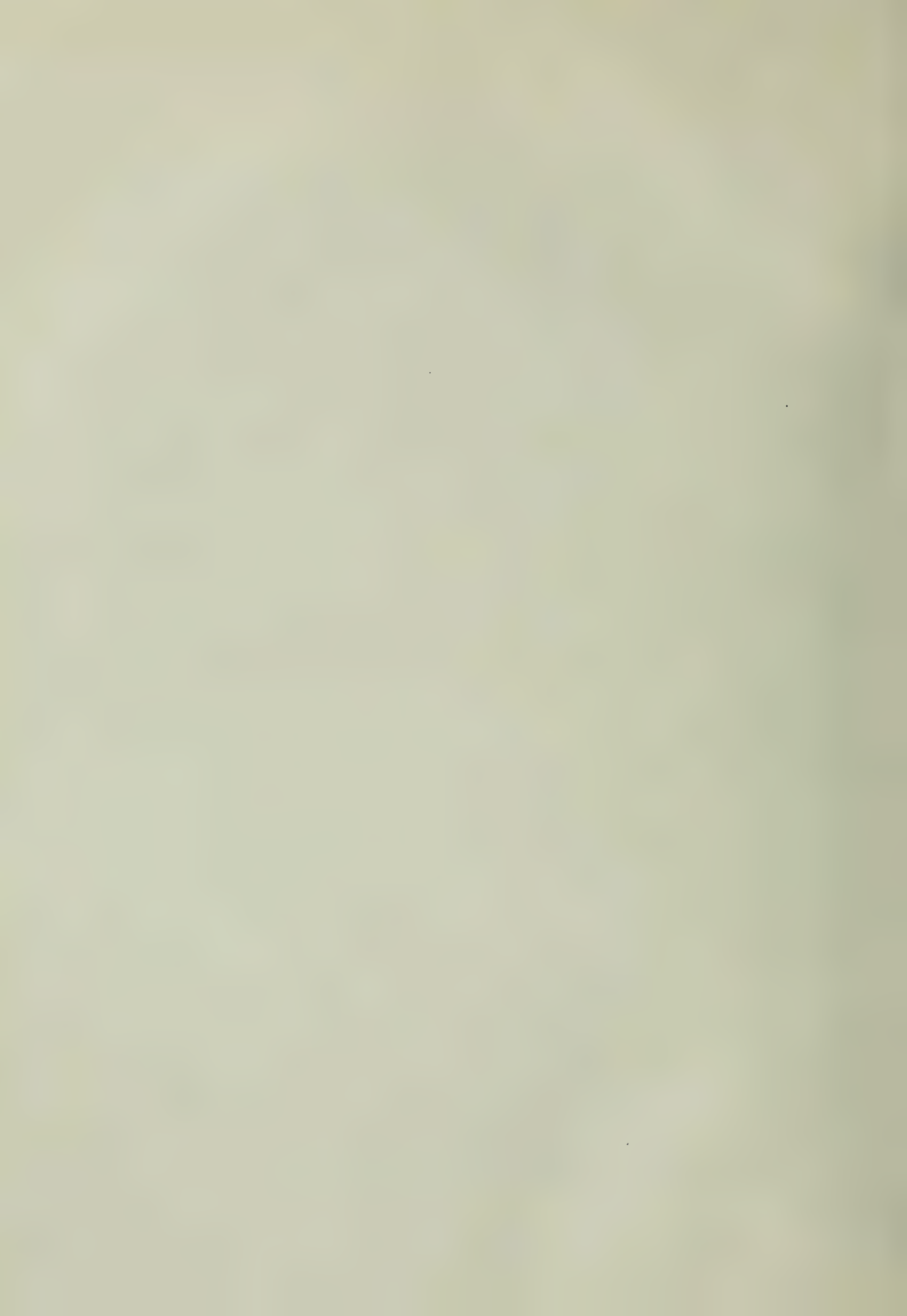
KUPFERSTICHKABINETT, NR. 5736: STUDIE NACH DEM KOPF DES GIULIANO DE' MEDICI.

PRINT ROOM, NO. 5736: STUDY OF THE HEAD OF MICHELANGELO'S STATUE OF GIULIANO DE' MEDICI.

GABINETTO DELLE STAMPE, NO. 5736: STUDIO DALLA TESTA DI GIULIANO DE' MEDICI DI MICHEL=ANGELO.







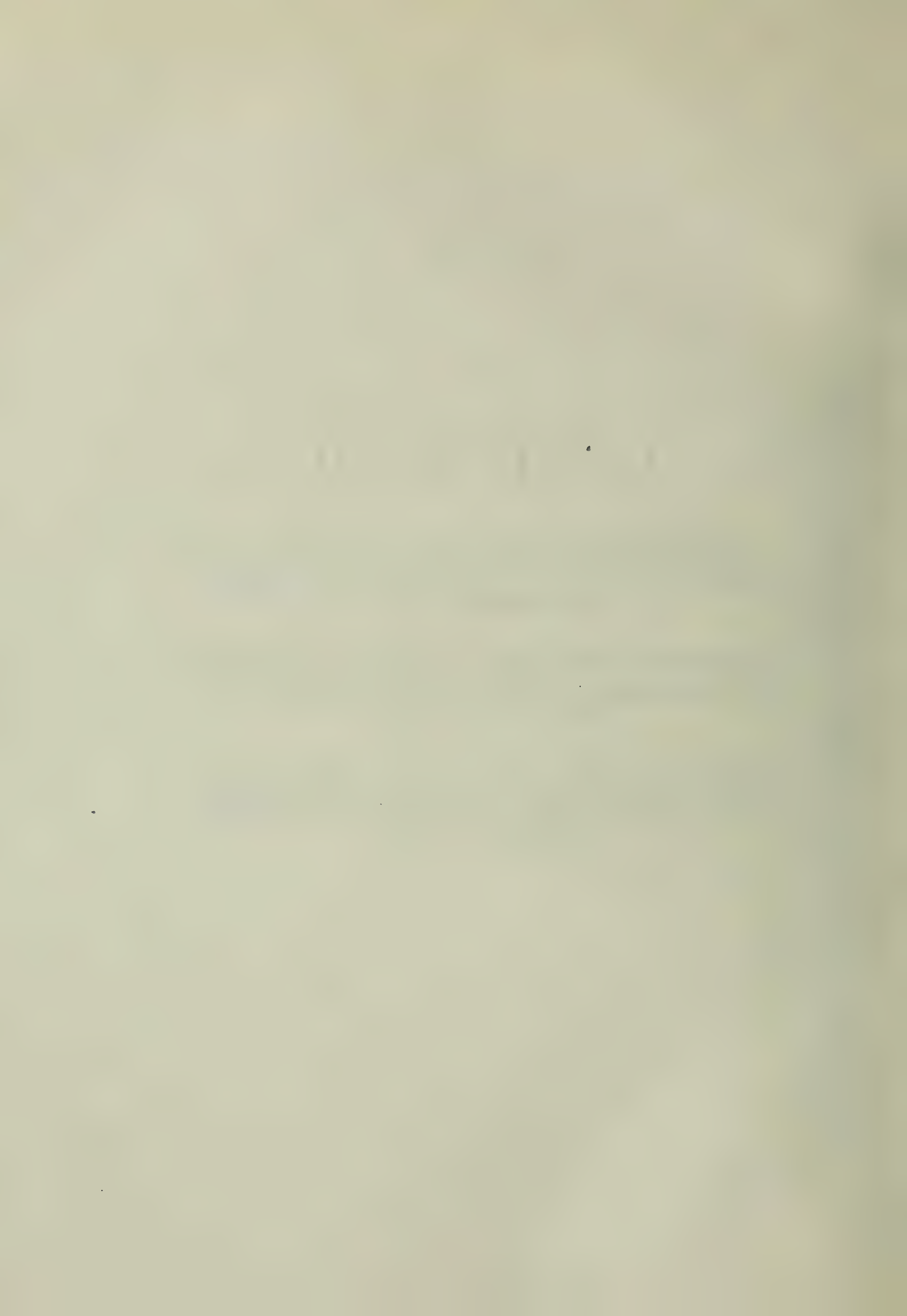
9.

O X F O R D

BIBLIOTHEK DES CHRIST CHURCH COLLEGE, L. 4: STUDIE NACH DEM KOPF DES GIULIANO DE' MEDICI VON MICHELANGELO.

LIBRARY OF CHRIST CHURCH COLLEGE, L. 4: STUDY OF THE HEAD OF MICHELANGELO'S STATUE OF GIULIANO DE' MEDICI.

BIBLIOTECA DEL CHRIST CHURCH COLLEGE, L. 4: STUDIO DALLA TESTA DEL GIULIANO DE' MEDICI DI MICHELANGELO.







10.

F L O R E N Z

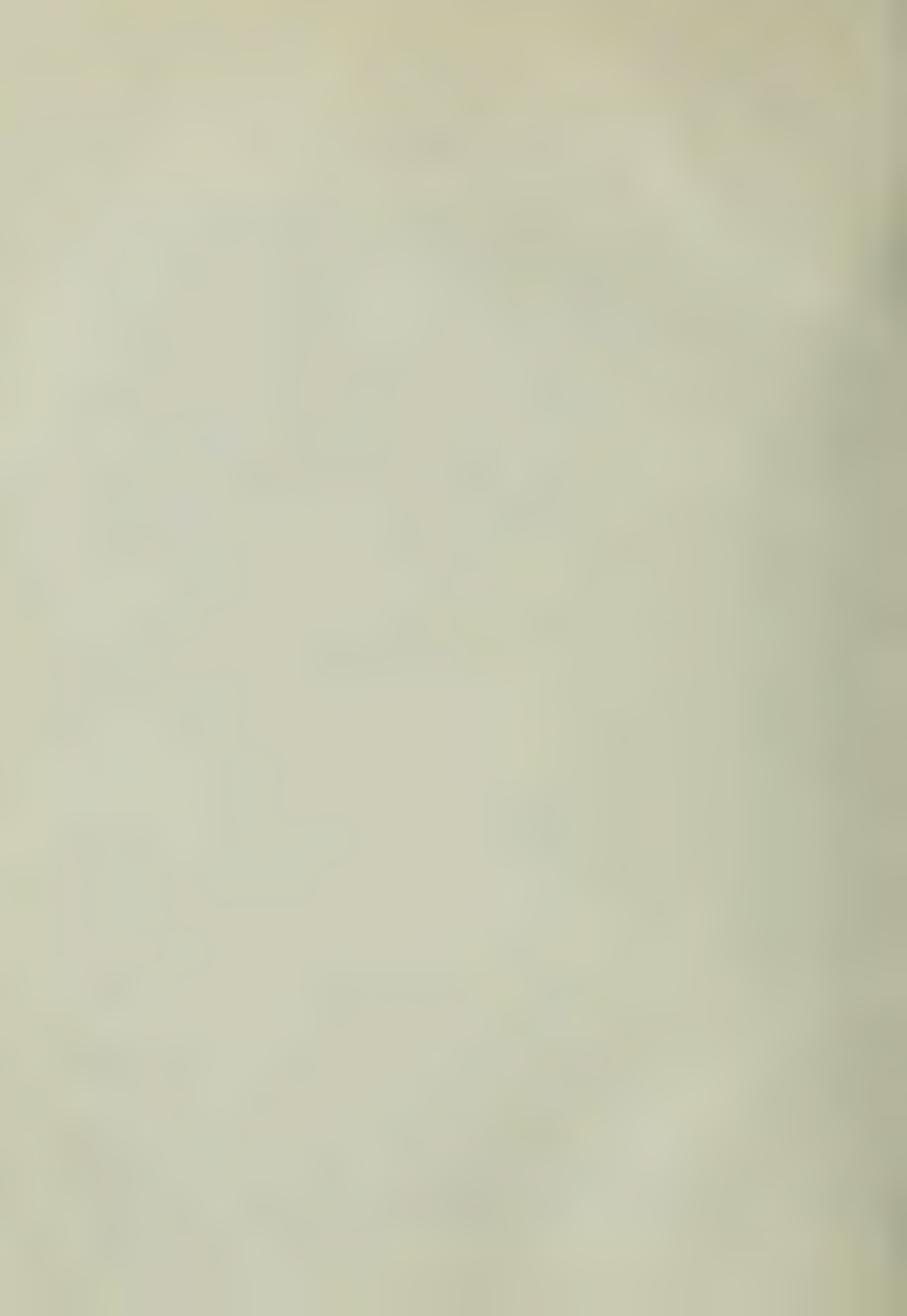
UFFIZIEN, NR. 13008, RECTO: STUDIE NACH EINER SIMSON-GRUPPE (?).

UFFIZI, NO. 13008, RECTO: STUDY OF A GROUP REPRESENTING SAMSON SLAYING THE PHILISTINES (?).

UFFIZI, NO. 13008, RECTO: STUDIO DA UN GRUPPO DI SANSONE ED I FILISTEI (?).







11.

FLORENZ

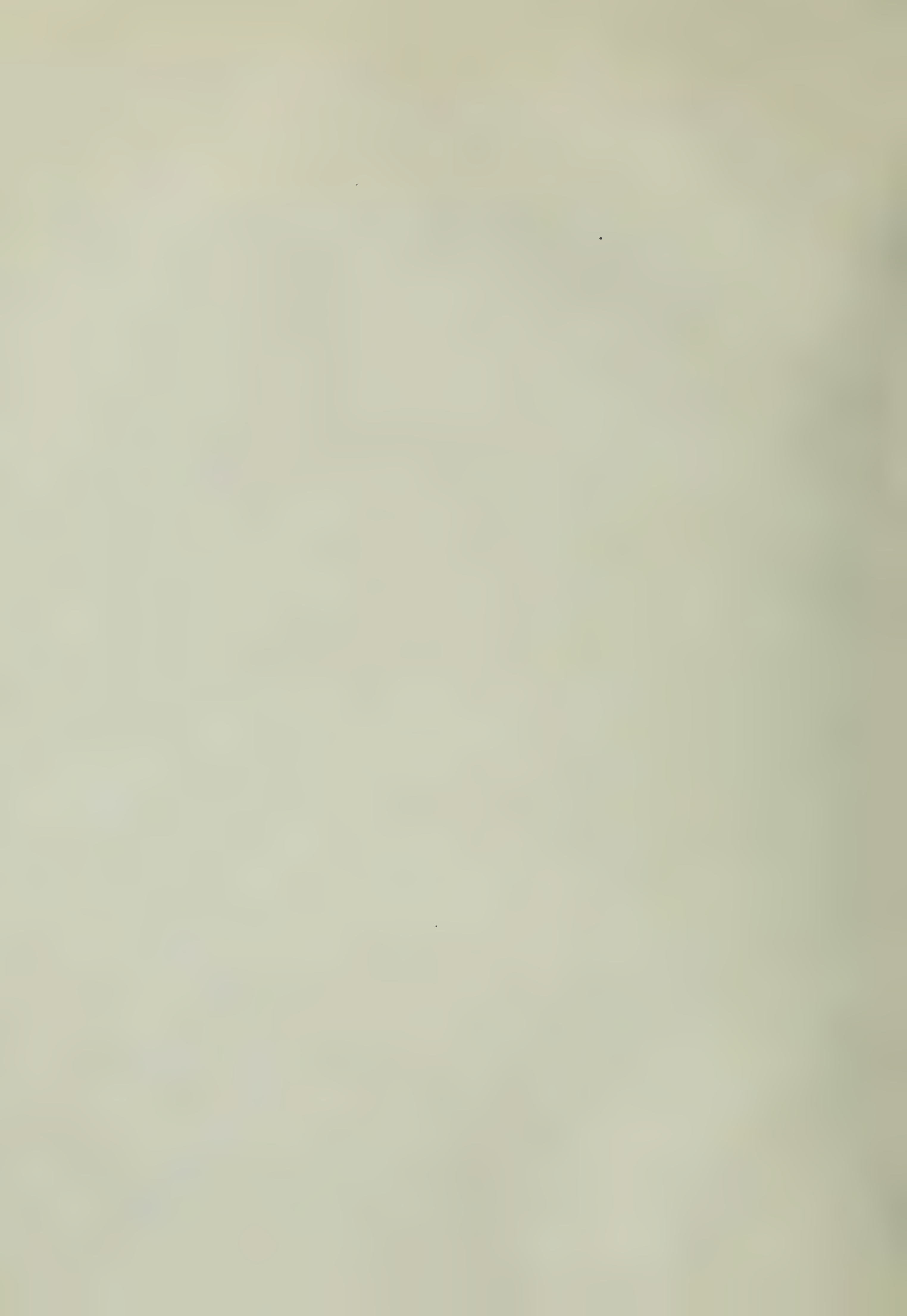
UFFIZIEN, COLL. SANTARELLI, NR. 7512: STUDIEN NACH EINEM MODELL FÜR EINE ATLASFIGUR (?).

UFFIZI, COLL. SANTARELLI, NO. 7512: STUDIES OF A MODEL FOR A STATUE OF ATLAS (?).

UFFIZI, COLL. SANTARELLI, NO. 7512: STUDI DA UN MODELLO PER UNA STATUA DI ATLANTE (?).







12.

B E R L I N

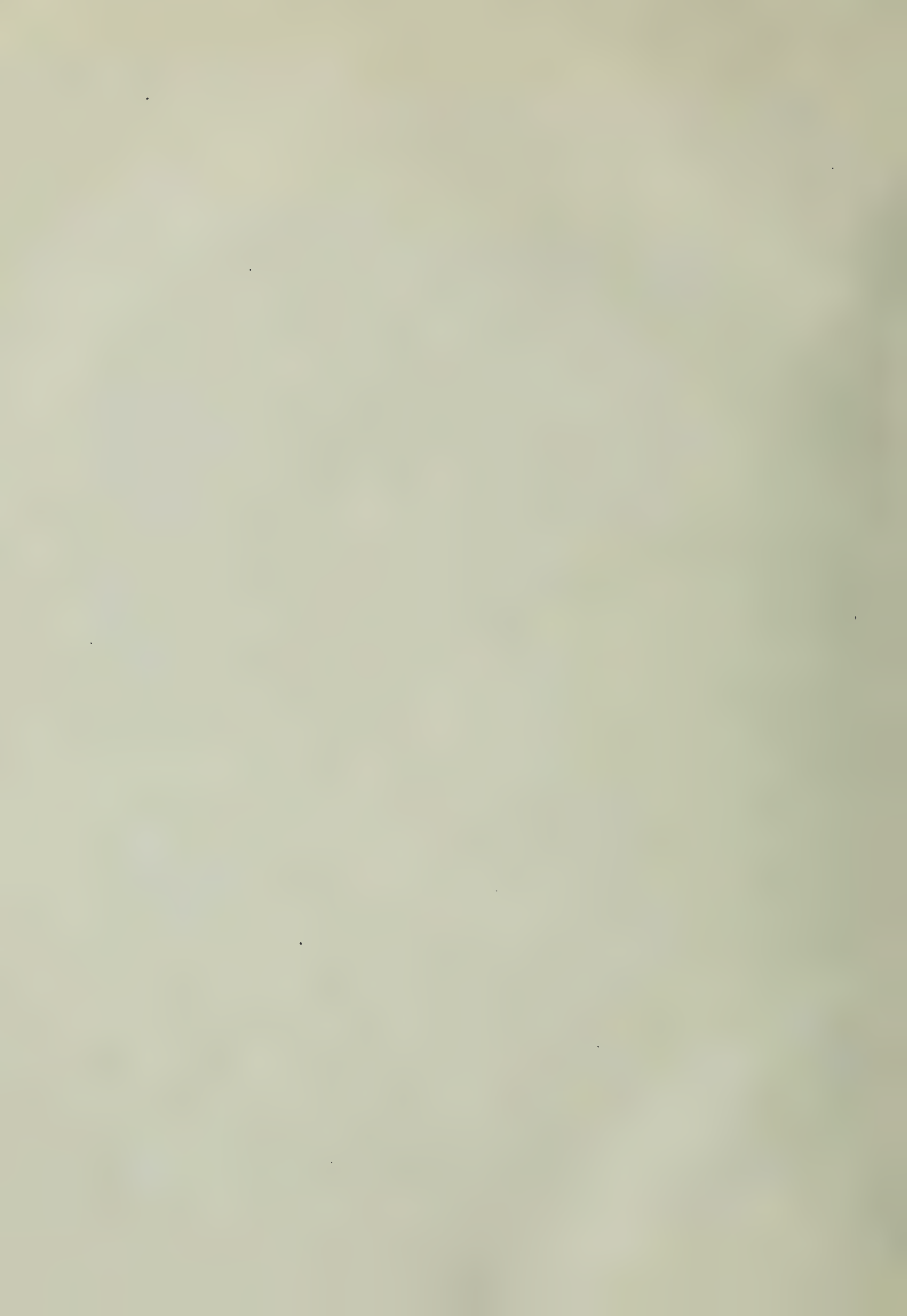
KUPFERSTICHKABINETT, NR. 4193: ENTWURF FÜR „VENUS UND VULKAN", GEMÄLDE IM BESITZ VON KAULBACH IN MÜNCHEN.

PRINT ROOM, NO. 4193: SKETCH FOR "VENUS AND VULCAN", A PAINTING IN THE POSSESSION OF FRAU VON KAULBACH AT MUNICH.

GABINETTO DELLE STAMPE, NO. 4193: BOZZETTO PER „VENERE E VULCANO", QUADRO PRESSO LA SIGNORA VON KAULBACH A MONACO.







13.

F L O R E N Z

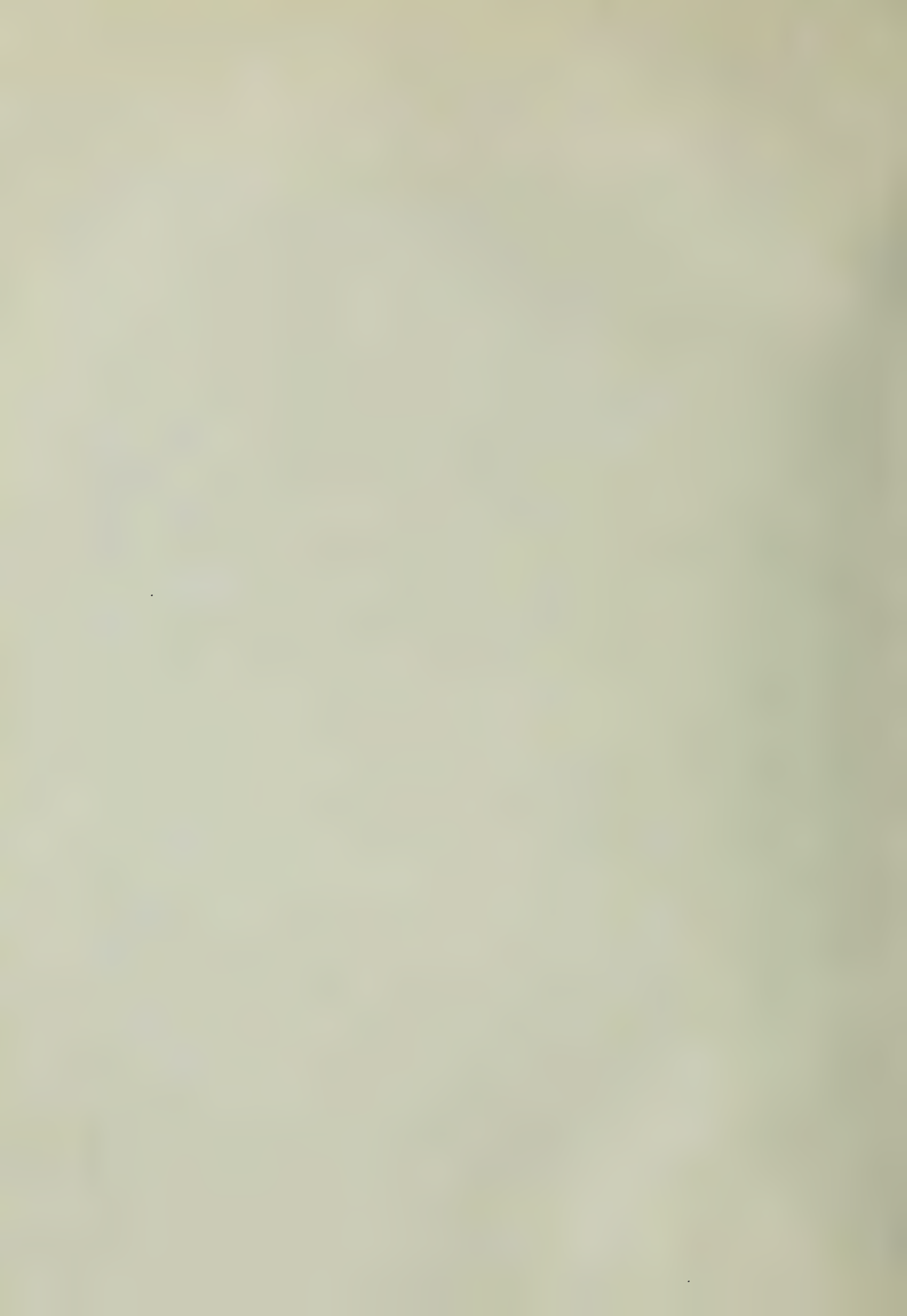
UFFIZIEN, COLLEZIONE SANTARELLI, NR. 7498: ENT-WURF FÜR EINE GEISSELUNG CHRISTI.

UFFIZI, COLLEZIONE SANTARELLI, NO. 7498: SKETCH FOR A SCOURGING OF CHRIST.

UFFIZI, COLLEZIONE SANTARELLI, NO. 7498: BOZ-ZETTO PER UN CRISTO FLAGELLATO.







14.

F L O R E N Z

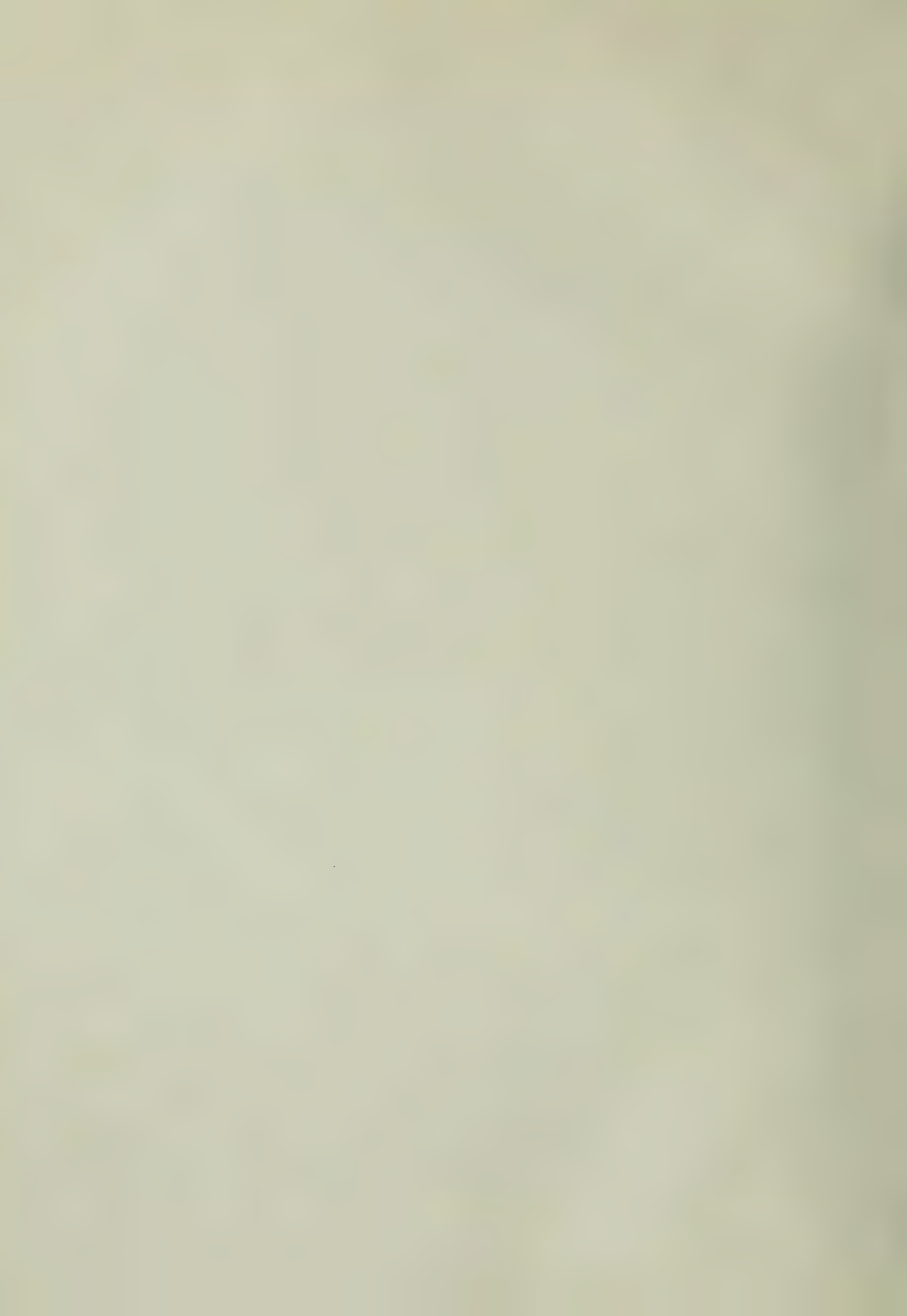
UFFIZIEN, NR. 13009: ENTWURF FÜR EINEN HL. MARTIN MIT DEM BETTLER.

UFFIZI, NO. 13009: SKETCH FOR ST. MARTIN WITH THE BEGGAR.

UFFIZI, NO. 13009: BOZZETTO PER UN SAN MARTINO COL POVERO.







15.

F L O R E N Z

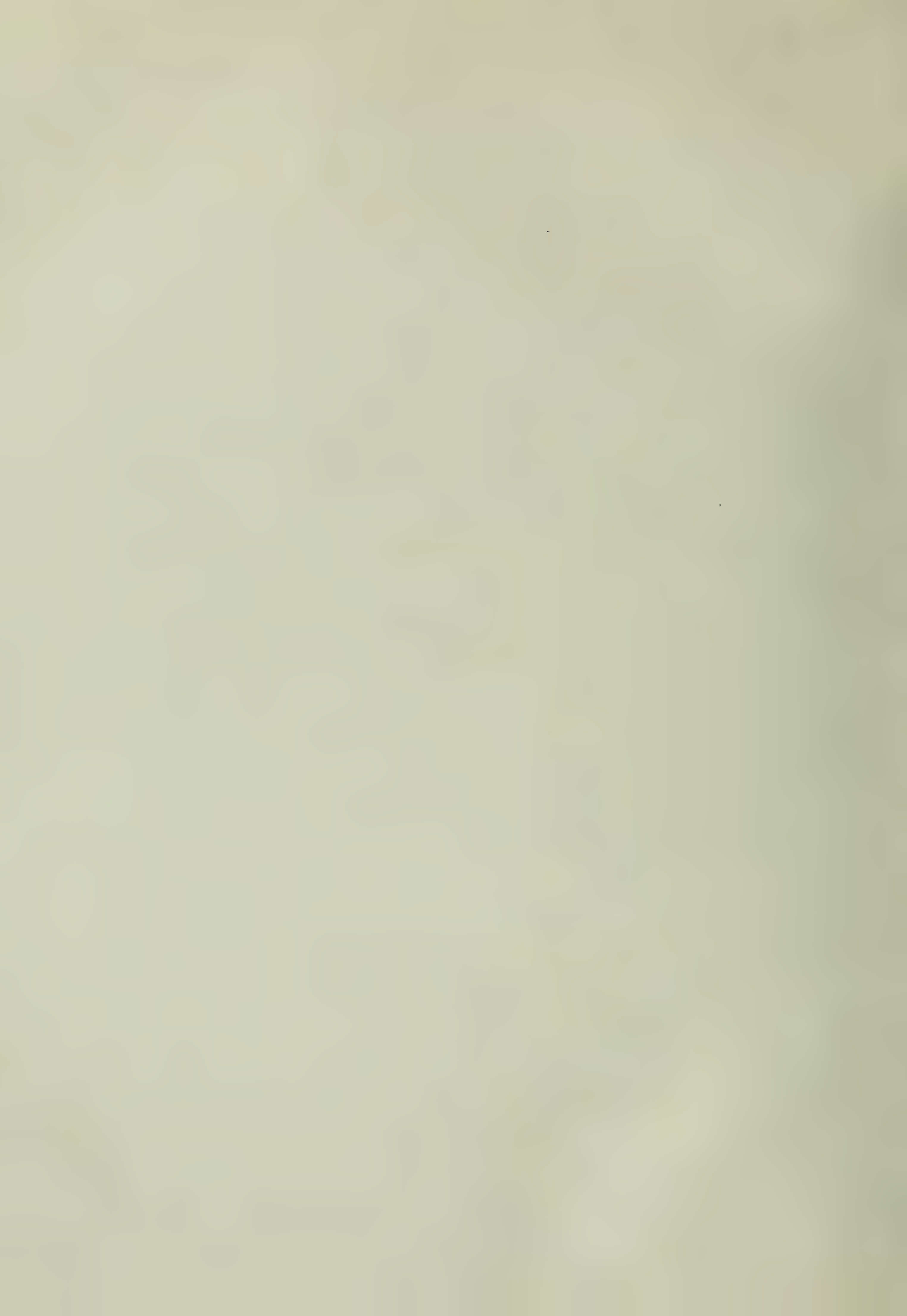
UFFIZIEN, NR. 12999: STUDIEN FÜR DIE „FUSS-
WASCHUNG“ IN S. STEFANO ZU VENEDIG.

UFFIZI, NO. 12999: STUDIES FOR THE “WASHING OF THE
FEET” IN THE CHURCH OF S. STEFANO IN VENICE.

UFFIZI, NO. 12999: STUDI PER LA LAVANDA DEI PIEDI
A S. STEFANO DI VENEZIA.







16.

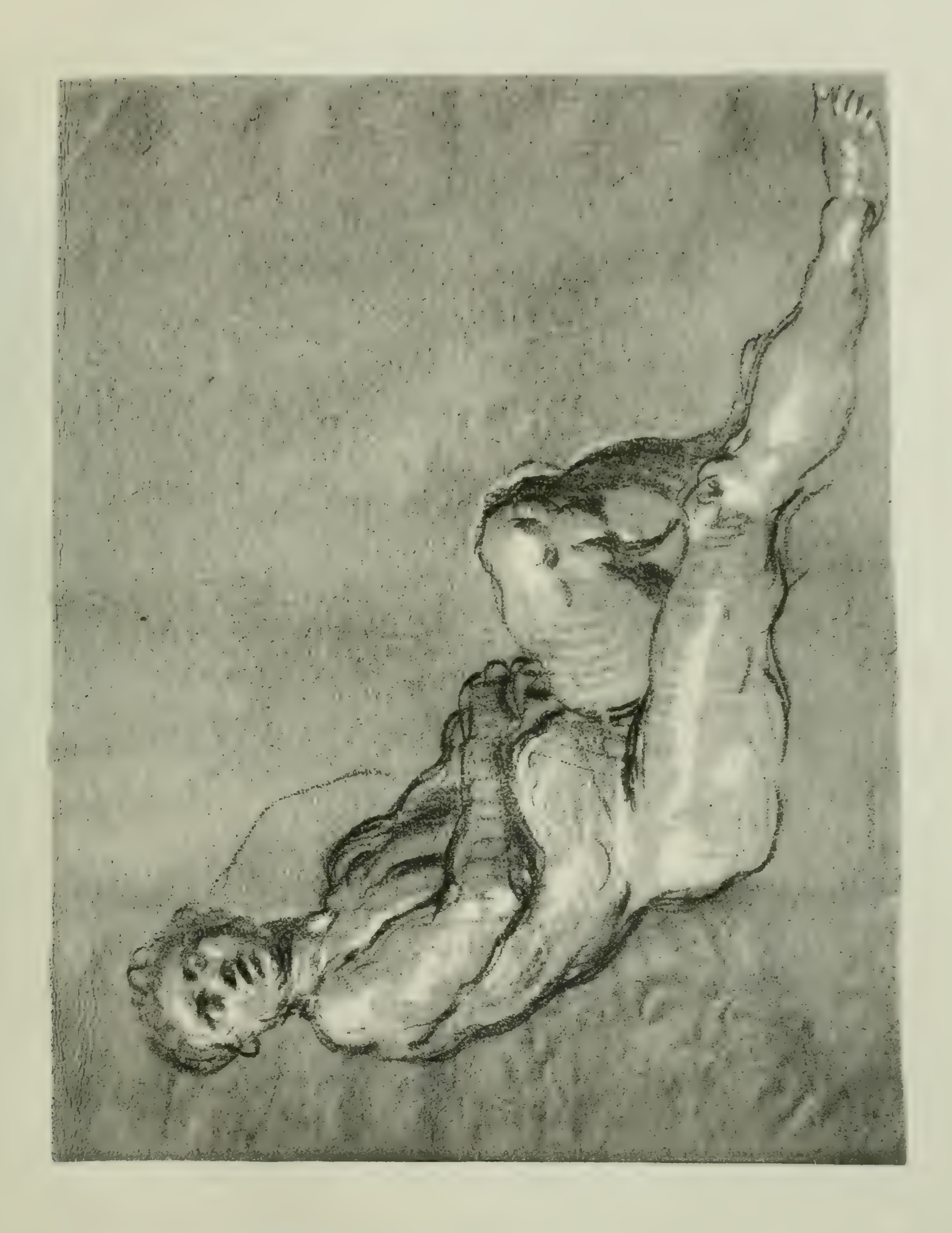
R O M

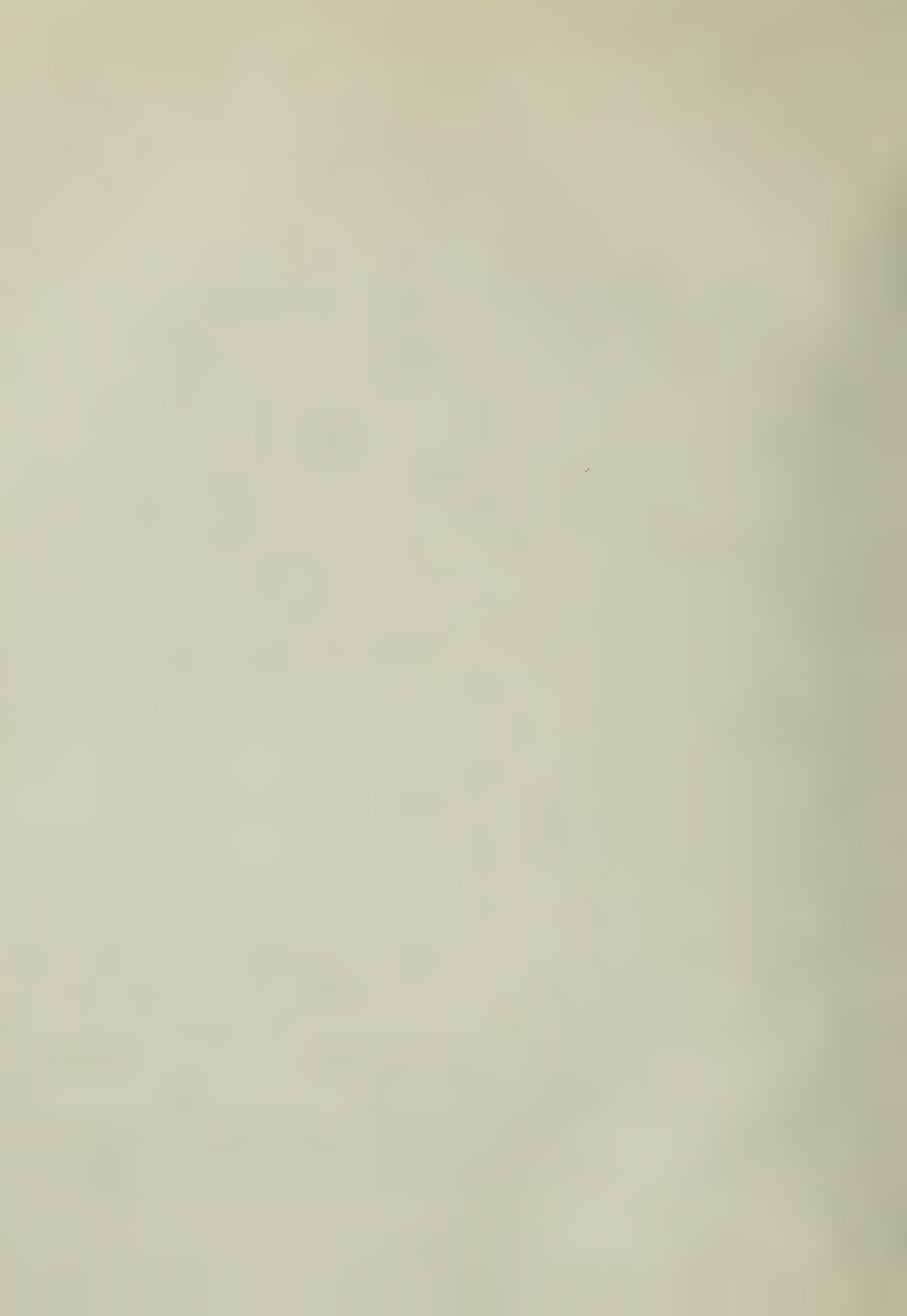
PALAZZO CORSINI, KUPFERSTICHKABINETT, NR. 125525: MÄNNLICHER STUDIENAKT.

PALAZZO CORSINI, PRINT ROOM, NO. 125525: STUDY OF A NUDE MAN.

PALAZZO CORSINI, GABINETTO DELLE STAMPE, NO. 125525: STUDIO DI NUDO.







17.

F L O R E N Z

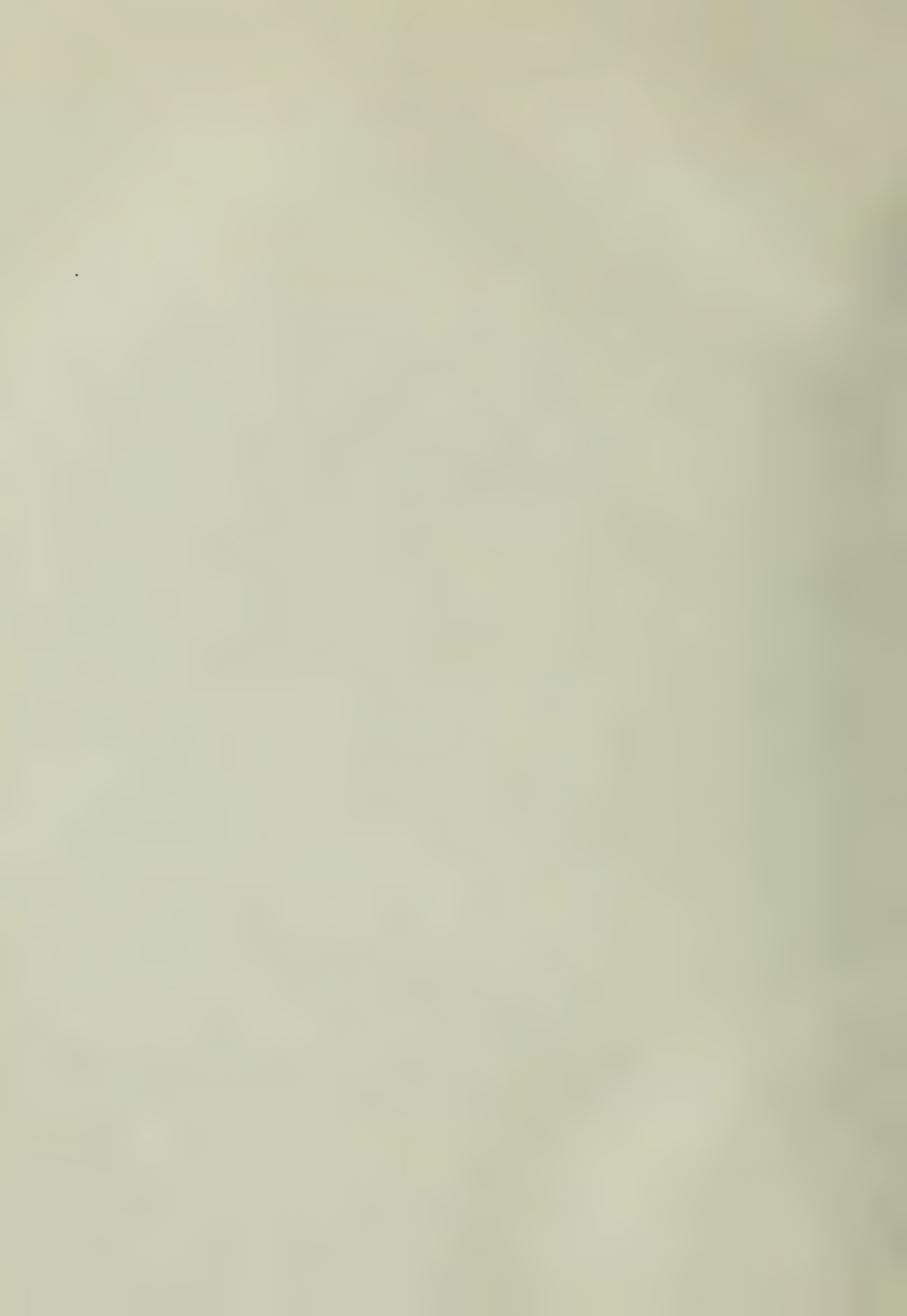
UFFIZIEN, COLL. SANTARELLI, NR. 7487: MÄNN-
LICHER STUDIENAKT.

UFFIZI, COLL. SANTARELLI, NO. 7487: STUDY OF A
NUDE MAN.

UFFIZI, COLL. SANTARELLI, NO. 7487: STUDIO DI
NUDO.







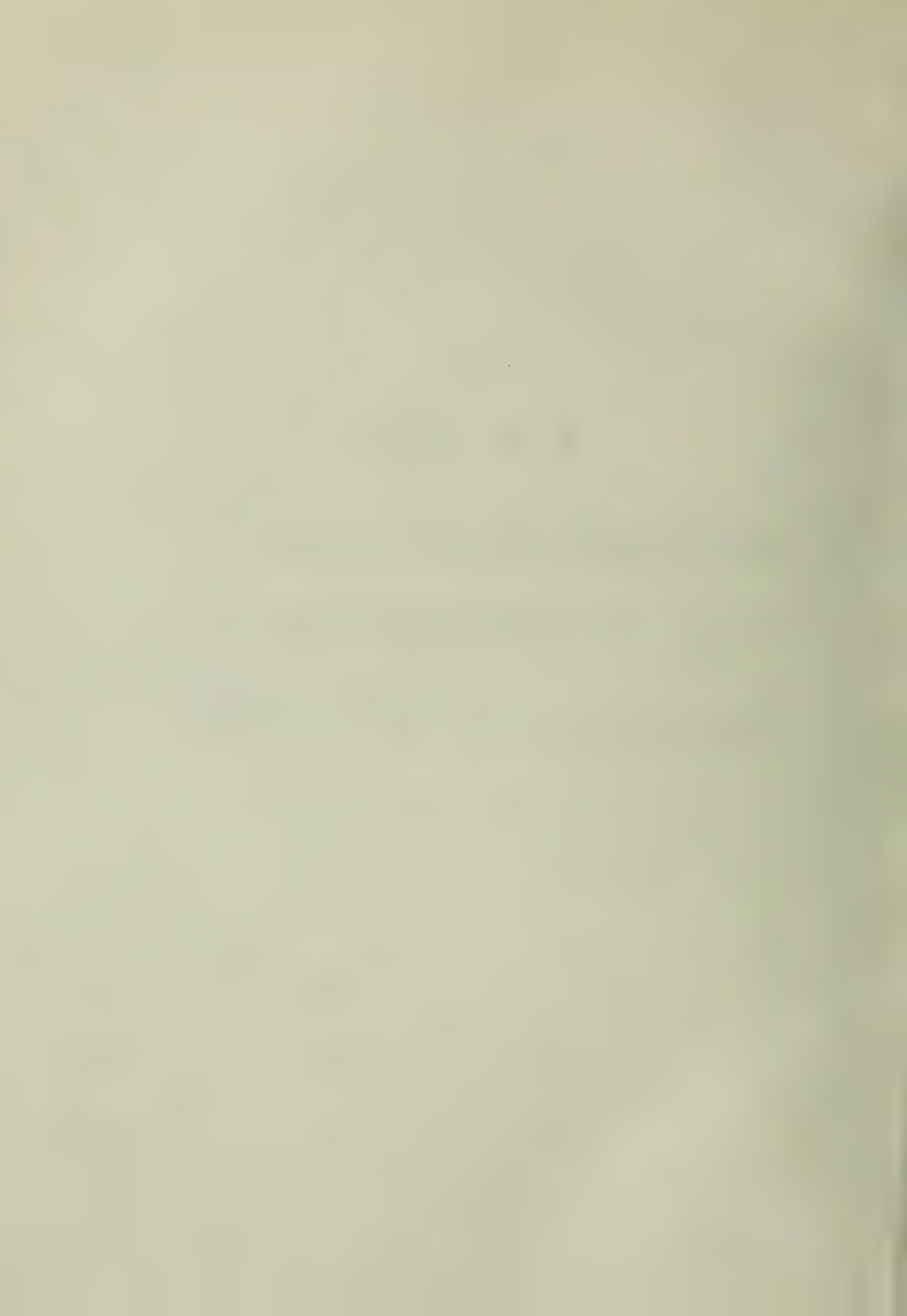
18.

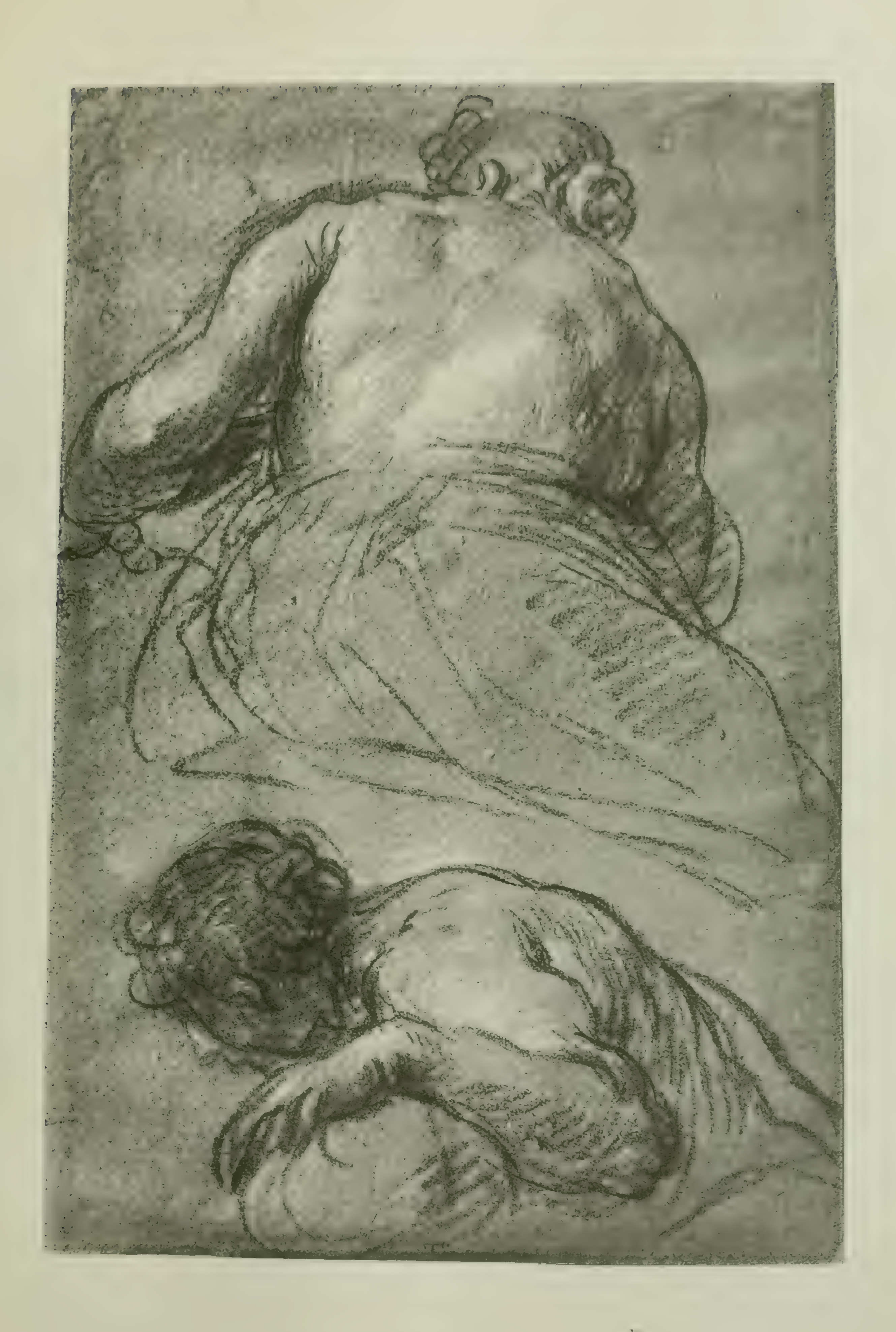
R O M

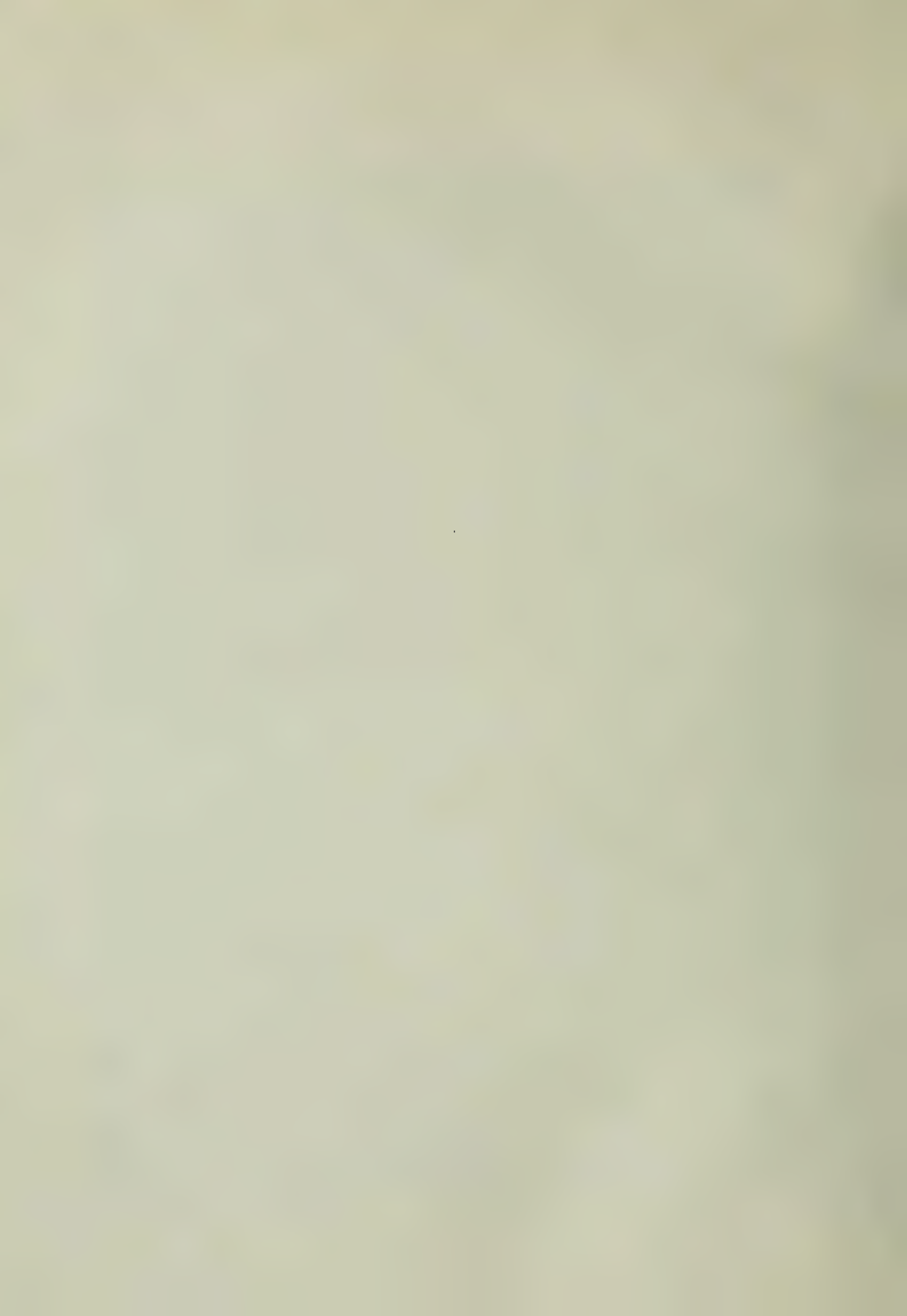
PALAZZO CORSINI, KUPFERSTICHKABINETT, NR. 128383: ZWEI WEIBLICHE HALBAKTE.

PALAZZO CORSINI, PRINT ROOM, NO. 128383: TWO STUDIES OF A PARTIALLY NUDE WOMAN.

PALAZZO CORSINI, GABINETTO DELLE STAMPE, NO. 128383: STUDI DA UNA DONNA MEZZA NUDA.







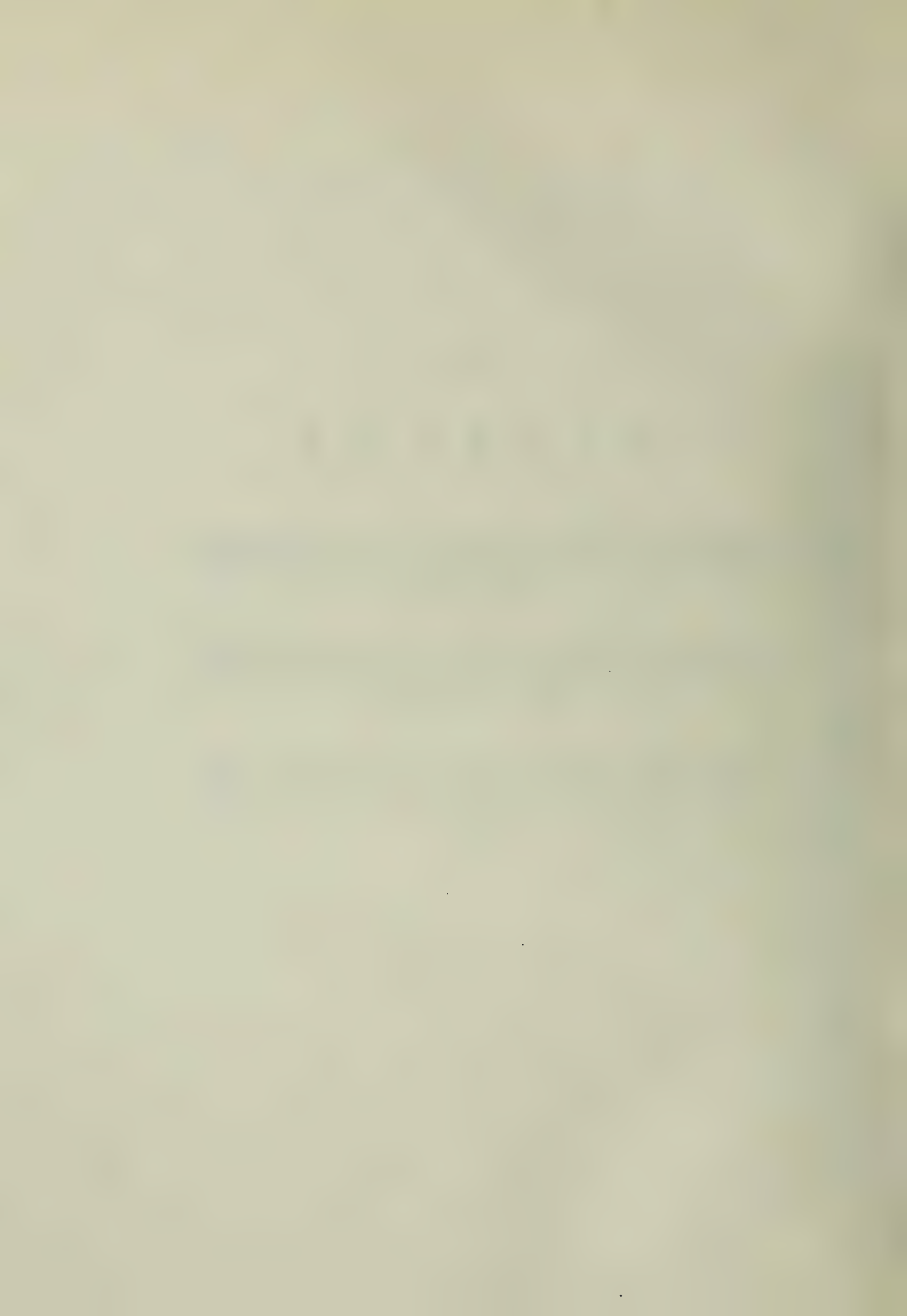
19.

F L O R E N Z

UFFIZIEN, NR. 12930: AKTSTUDIE FÜR EINE FIGUR DES „GOLDENEN KALBES“ IN DER MADONNA DELL' ORTO.

UFFIZI, NO. 12930: STUDY FOR A FIGURE FROM THE "GOLDEN CALF" IN THE MADONNA DELL' ORTO AT VENICE.

UFFIZI, NO. 12930: STUDIO DI NUDO PER UNA FIGURA DEL „VITELLO D'ORO“ ALLA MADONNA DELL' ORTO.





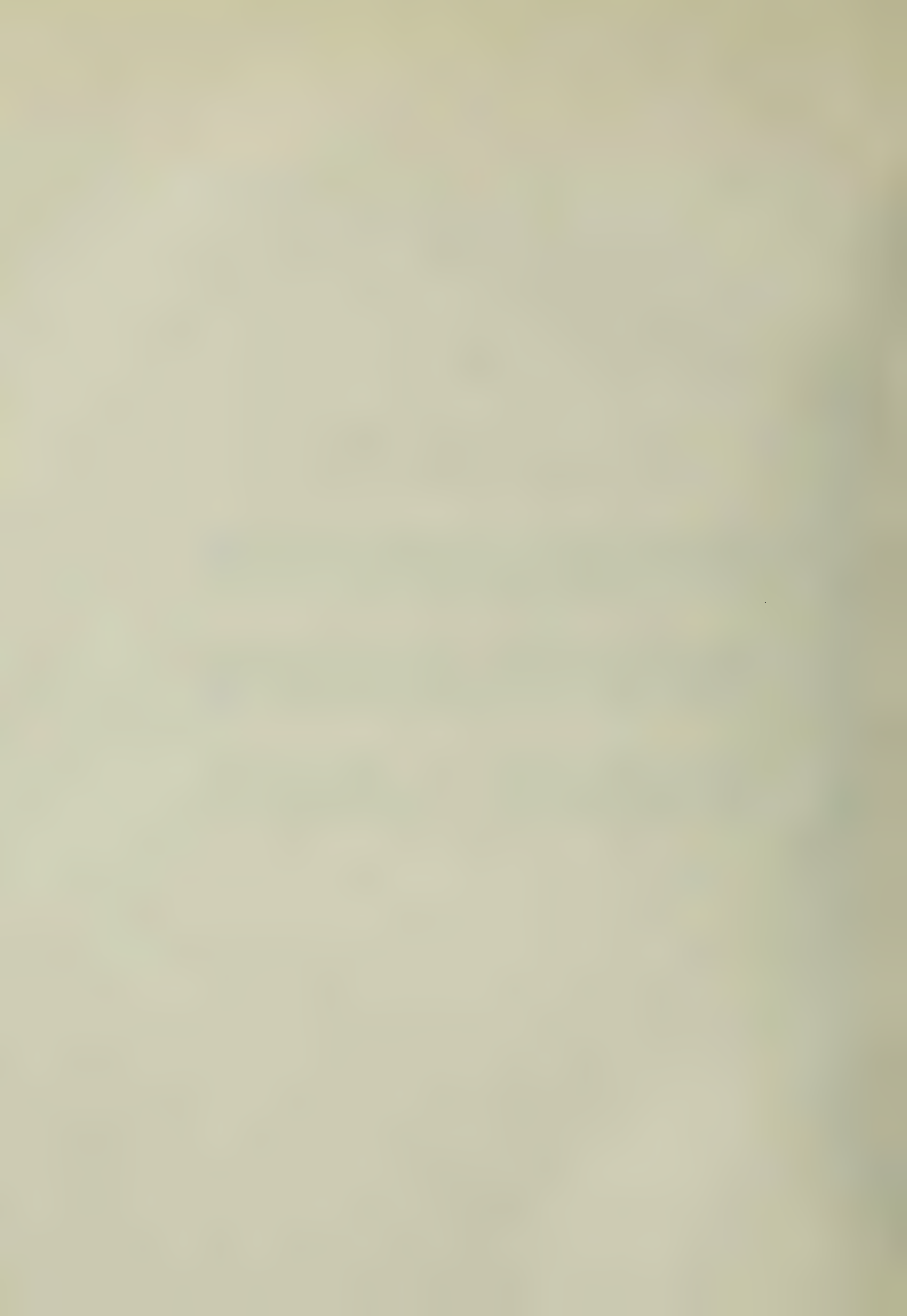
20.

FLORENZ

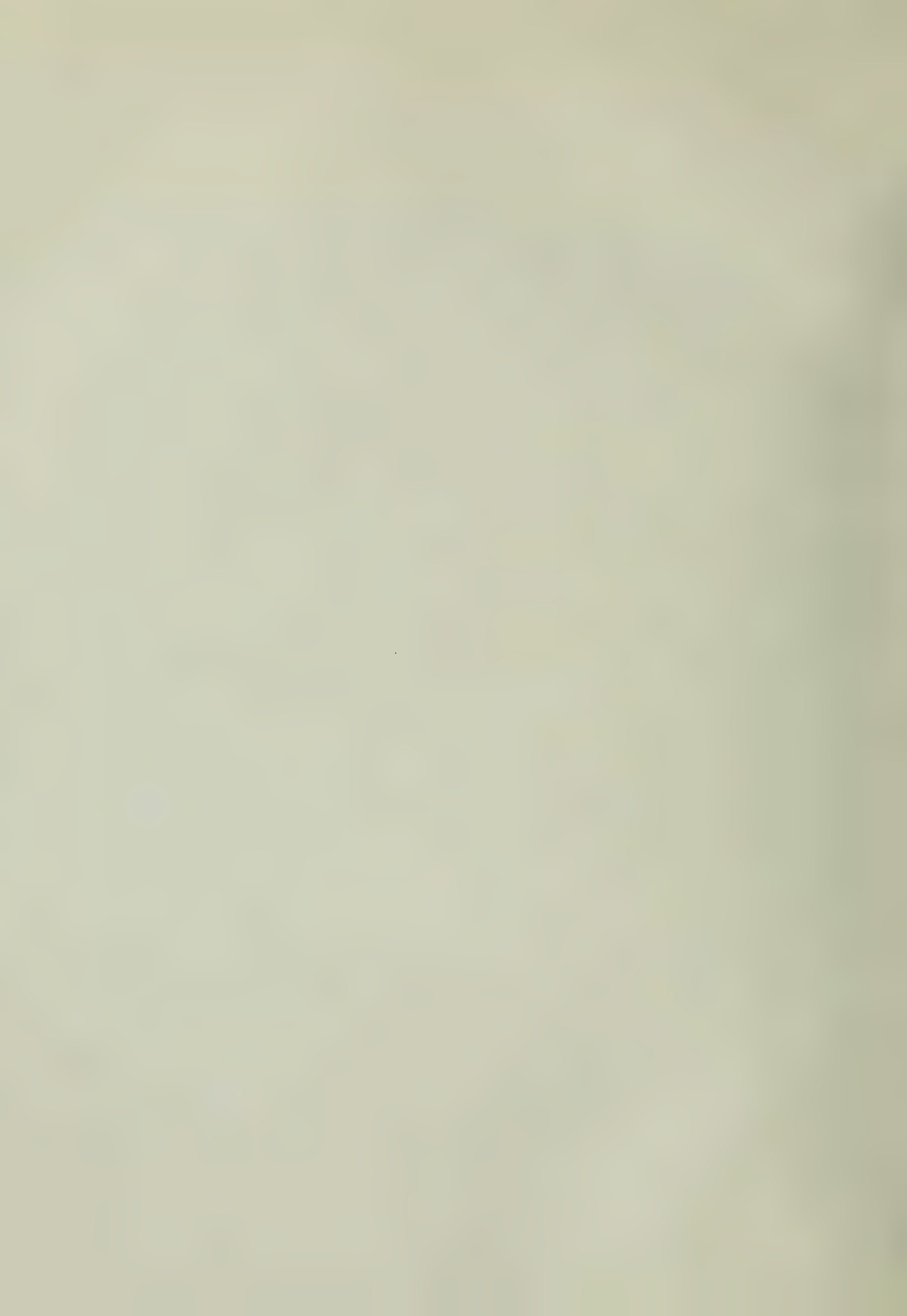
UFFIZIEN, NR. 1834: AKTVORLAGE FÜR EINE FIGUR DES „GOLDENEN KALBES“ IN DER MADONNA DELL' ORTO.

UFFIZI, NO. 1834: STUDY FOR A FIGURE FROM THE "GOLDEN CALF" IN THE MADONNA DELL' ORTO AT VENICE.

UFFIZI, NO. 1834: STUDIO DI NUDO PER UNA FIGURA DEL „VITELLO D'ORO“ ALLA MADONNA DELL' ORTO.







21.

DARMSTADT

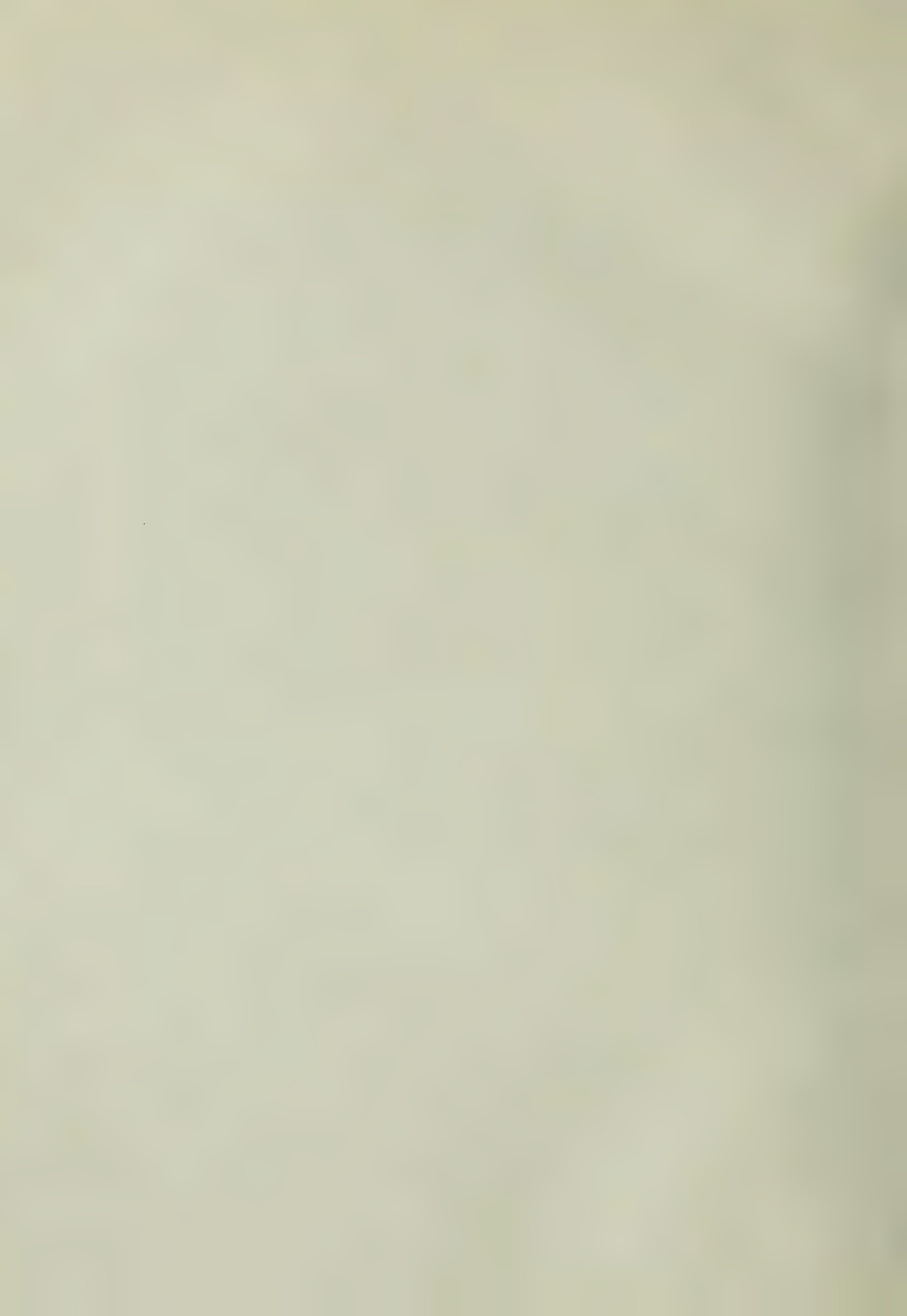
LANDESMUSEUM, KUPFERSTICHKABINETT, A. E. 1439: MÄNNLICHER AKT.

LANDESMUSEUM, PRINT ROOM, A. E. 1439: STUDY OF A NUDE MAN.

LANDESMUSEUM, GABINETTO DELLE STAMPE, A. E. 1439: STUDIO DI NUDO.







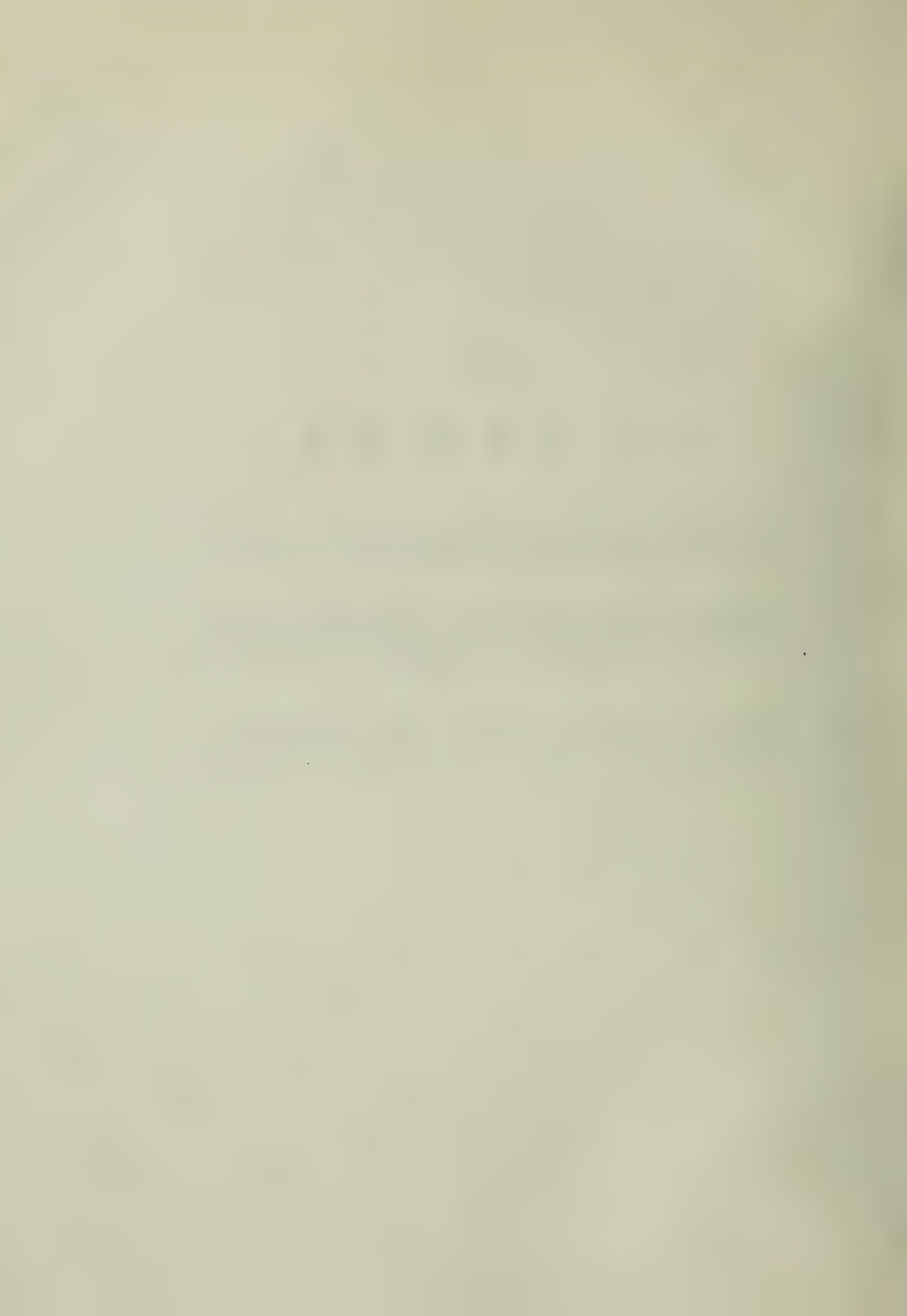
22.

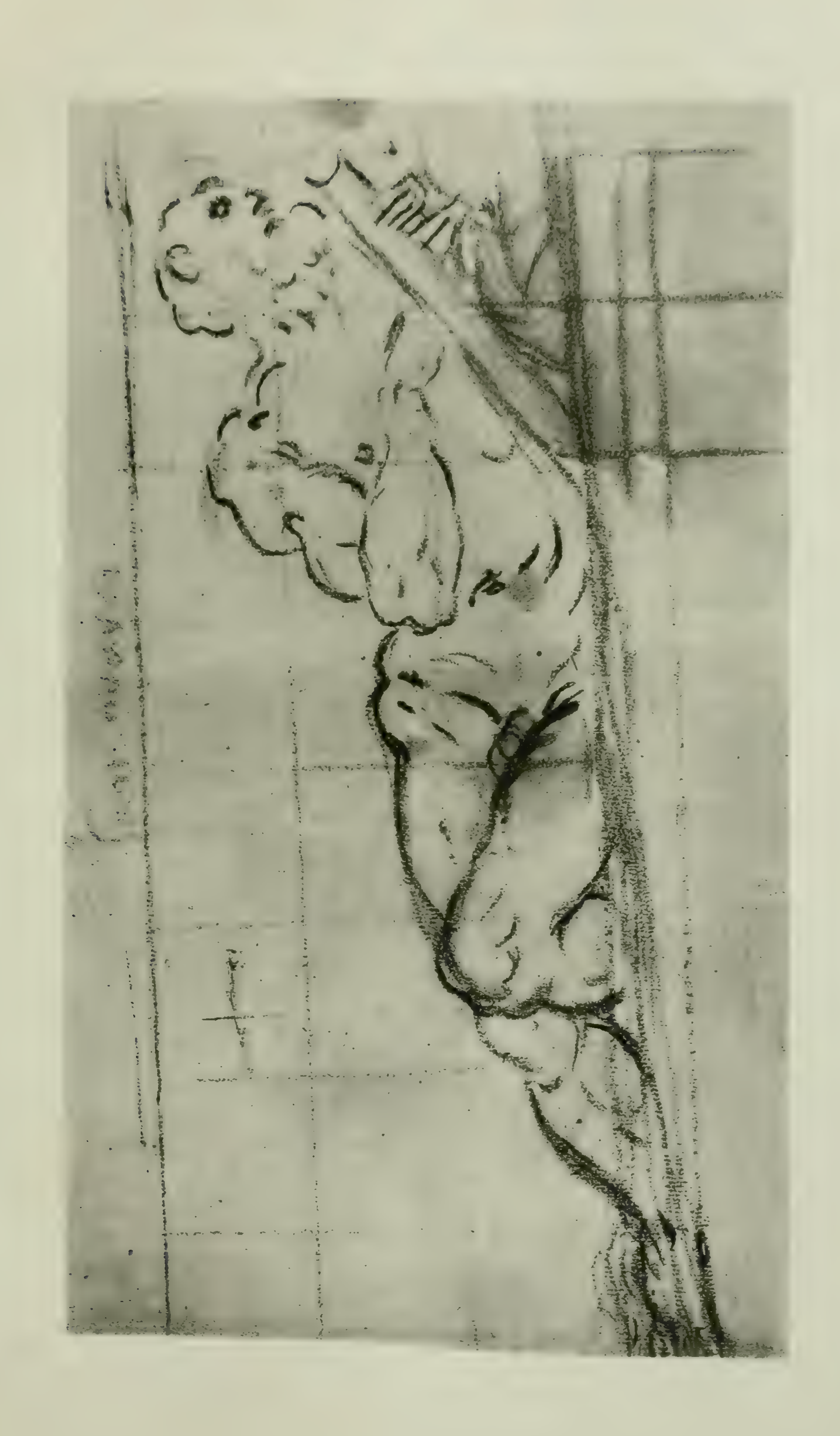
F L O R E N Z

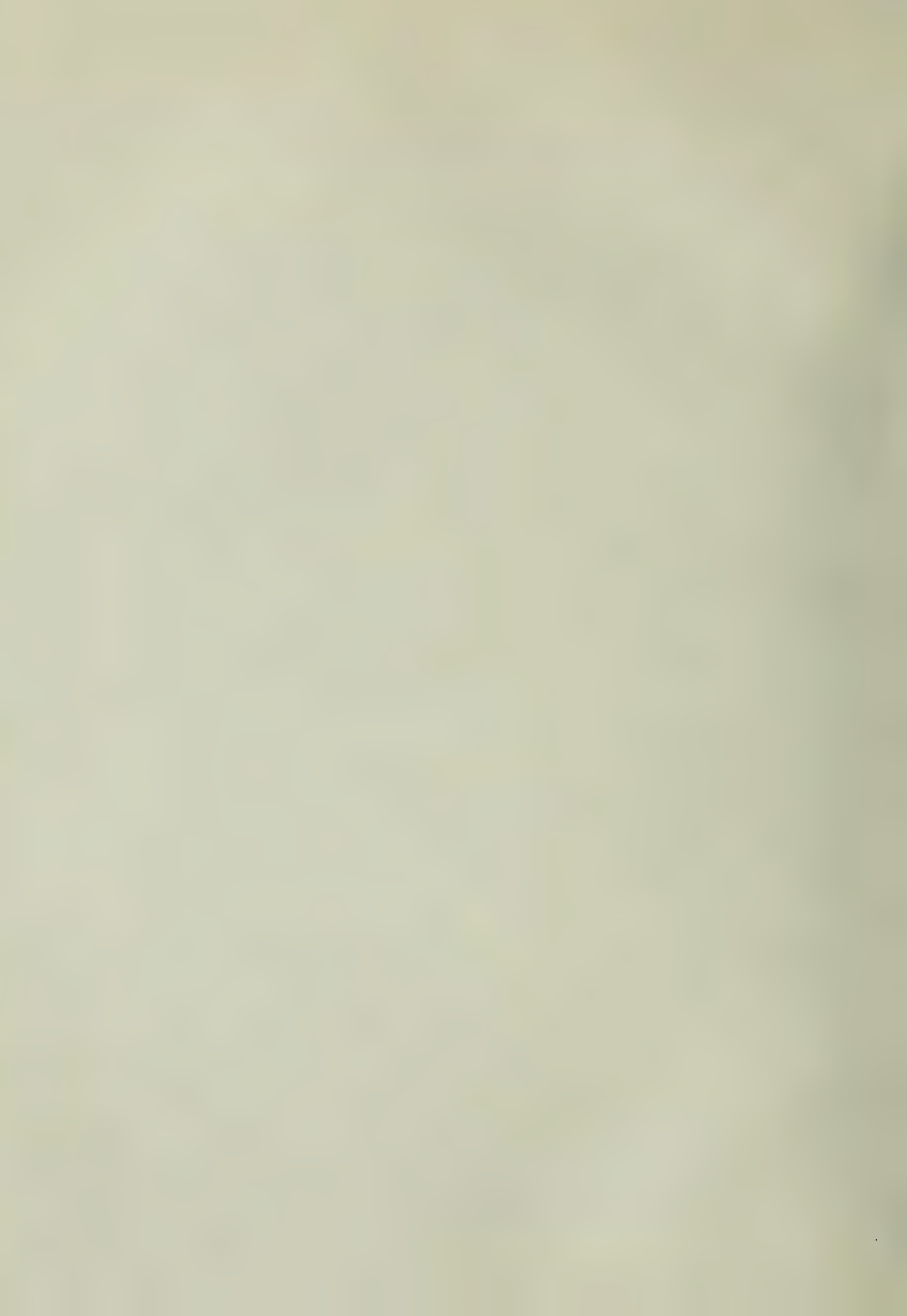
UFFIZIEN, NR. 12922: AKTSTUDIE FÜR DEN HL. MARKUS, DECKENGEMÄLDE IN DER SCUOLA DI S. ROCCO.

UFFIZI, NO. 12922: STUDY OF A NUDE MAN FOR THE FIGURE OF ST. MARK, CEILING-PICTURE AT THE SCUOLA DI S. ROCCO.

UFFIZI, NO. 12922: STUDIO DI NUDO PER LA FIGURA DEL SAN MARCO, SOFFITTO NELLA SCUOLA DI S. ROCCO.







23.

F L O R E N Z

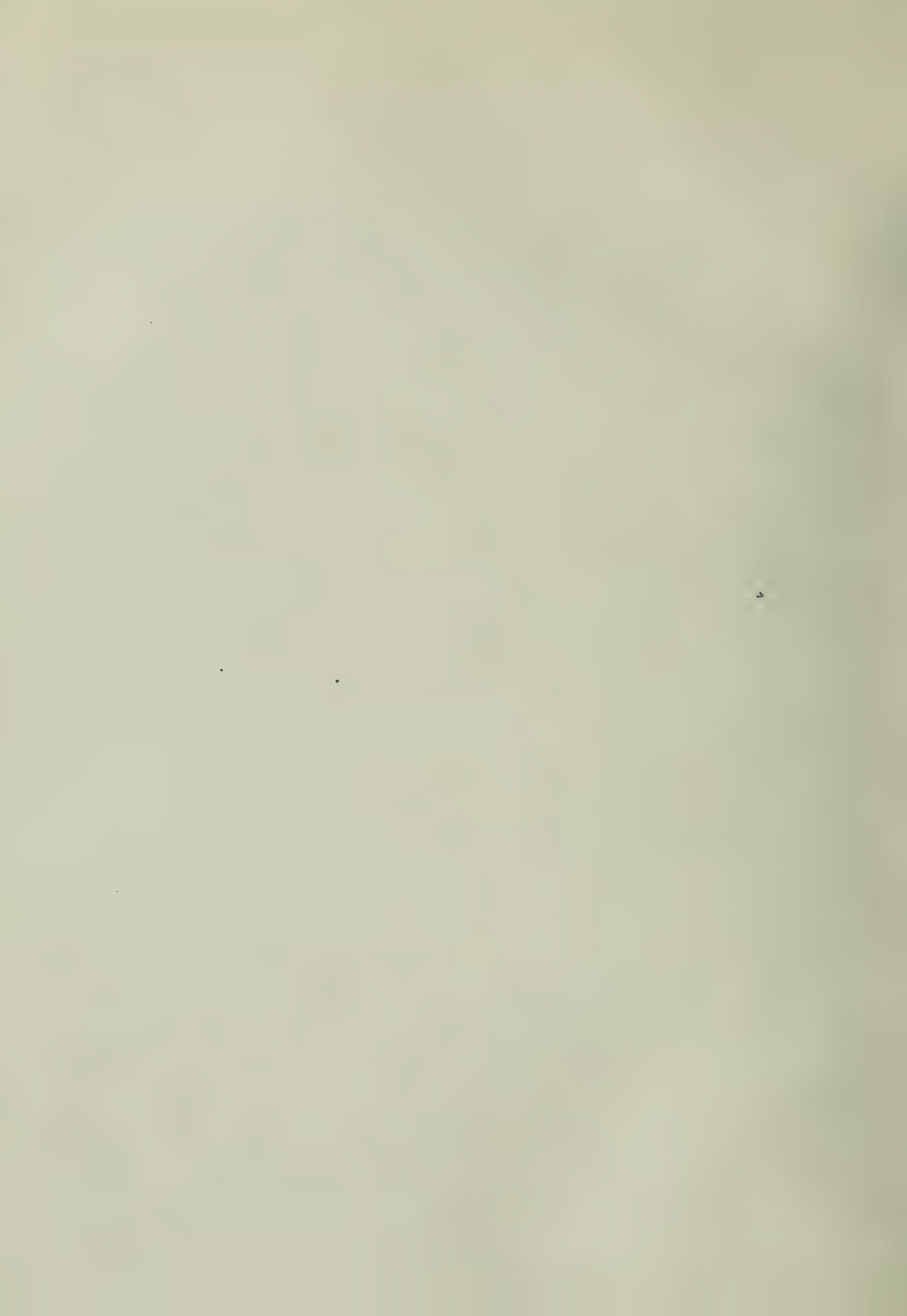
UFFIZIEN, NR. 12966: AKTSTUDIE FÜR DEN HL. THEODOR, DECKENGEMÄLDE IN DER SCUOLA DI S. ROCCO.

UFFIZI, NO. 12966: STUDY OF A NUDE MAN FOR THE FIGURE OF ST. THEODORE, CEILING-PICTURE AT THE SCUOLA DI S. ROCCO.

UFFIZI, NO. 12966: STUDIO DI NUDO PER LA FIGURA DEL SAN TEODORO, SOFFITTO NELLA SCUOLA DI S. ROCCO.







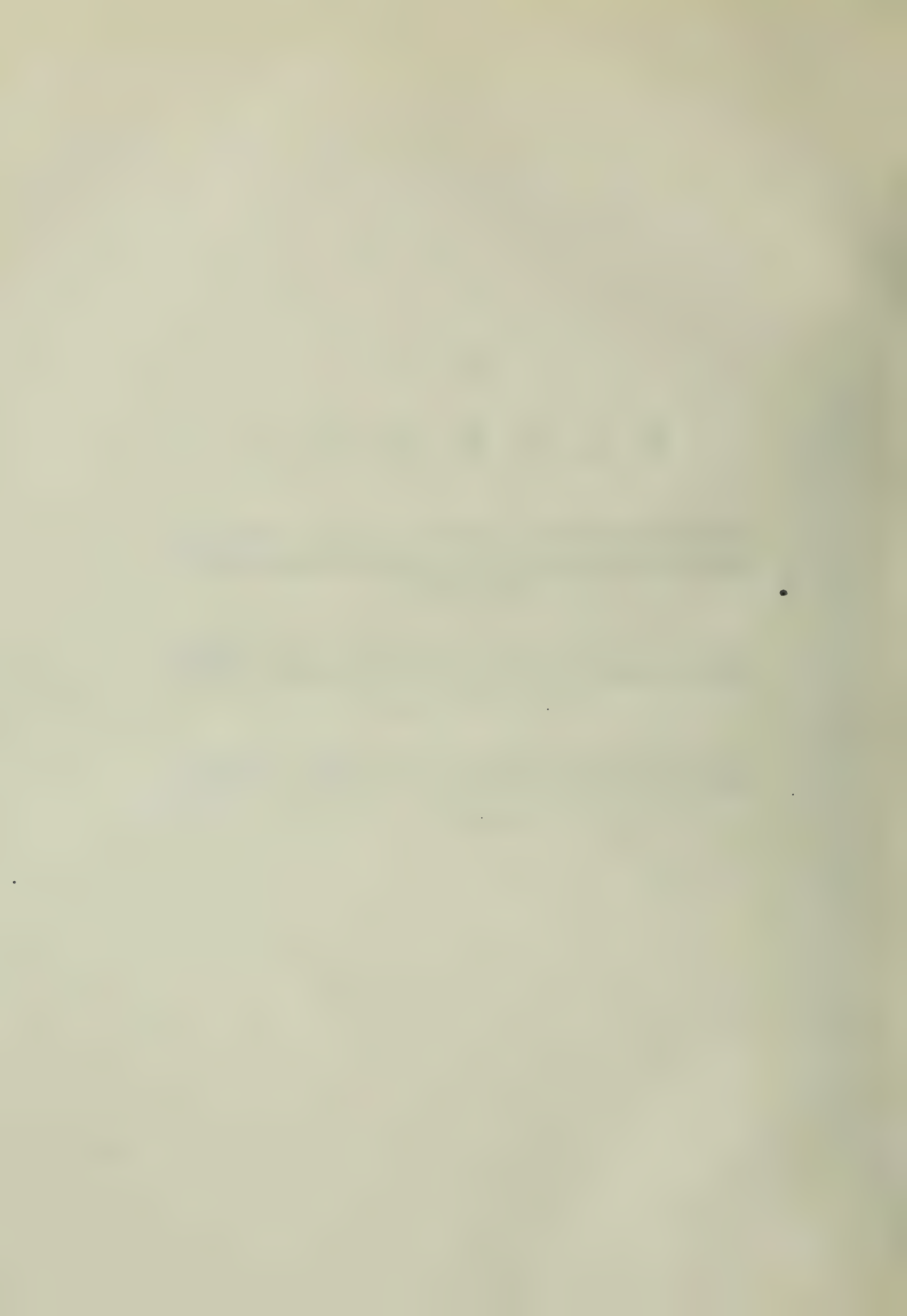
24.

FLORENZ

UFFIZIEN, NR. 12997: AKTSTUDIE FÜR DIE GESTALT DER FELICITAS, DECKENGEMÄLDE IN DER SCUOLA DI S. ROCCO.

UFFIZI, NO. 12997: STUDY OF A NUDE YOUTH FOR THE FIGURE OF FELICITY, CEILING-PICTURE AT THE SCUOLA DI S. ROCCO.

UFFIZI, NO. 12997: STUDIO DI NUDO PER LA FIGURA DELLA FELICITÀ, SOFFITTO NELLA SCUOLA DI S. ROCCO.







25.

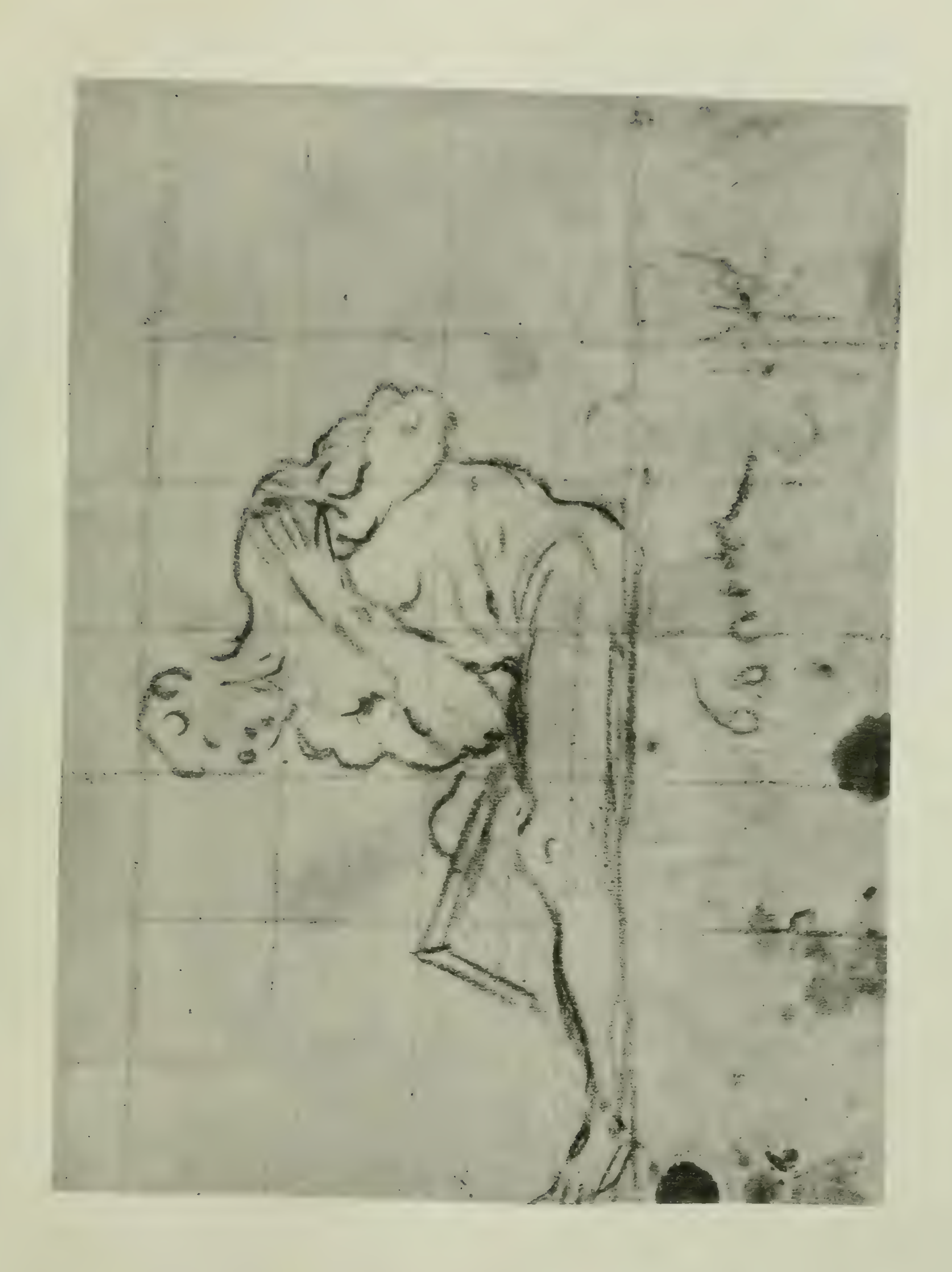
F L O R E N Z

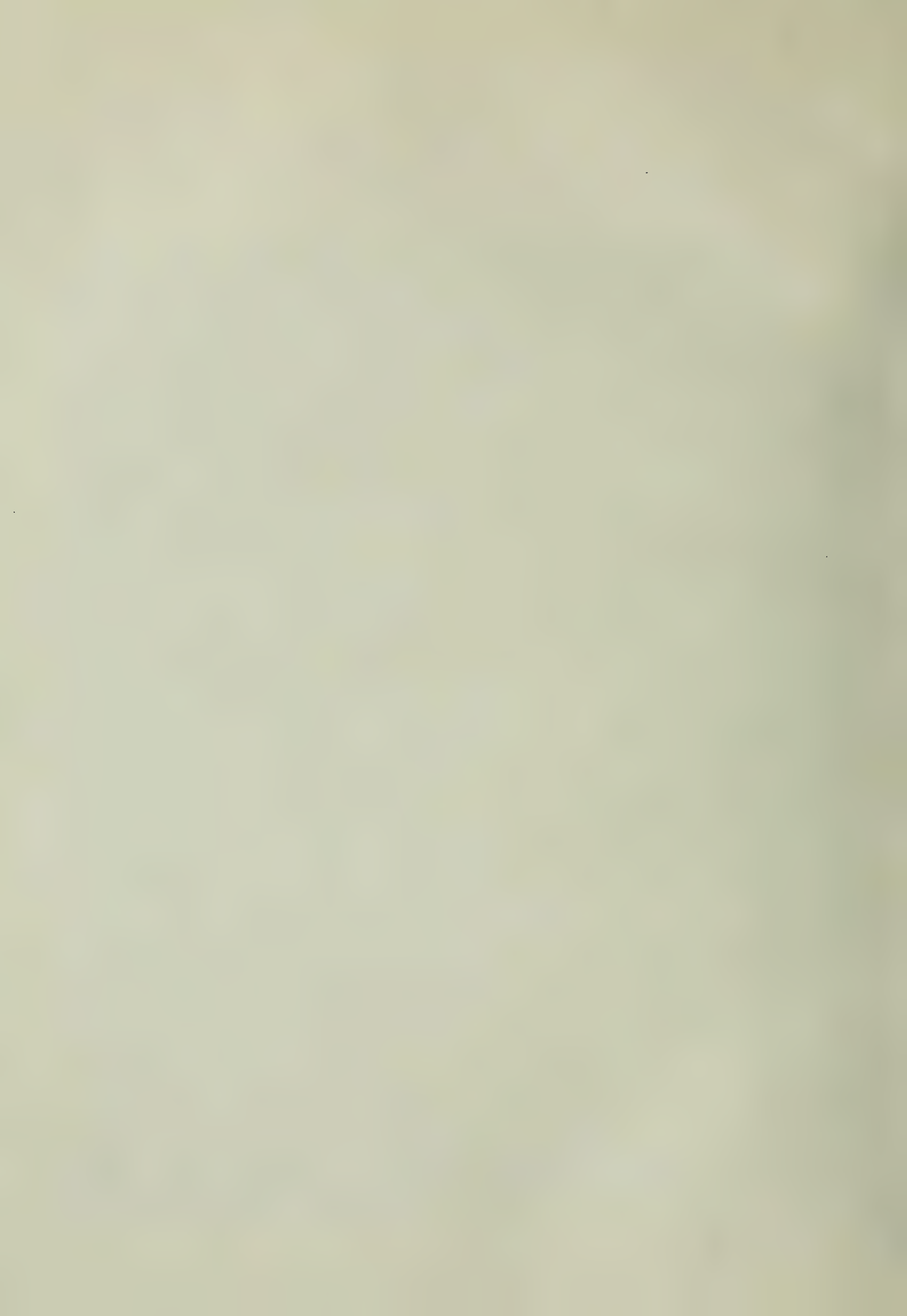
UFFIZIEN, NR. 12941: AKTSTUDIE FÜR DIE GESTALT DER BONITAS, DECKENGEMÄLDE IN DER SCUOLA DI S. ROCCO.

UFFIZI, NO. 12941: STUDY OF A NUDE YOUTH FOR THE FIGURE OF VIRTUE IN THE SCUOLA DI S. ROCCO.

UFFIZI, NO. 12941: STUDIO DI NUDO PER LA FIGURA DELLA BONTÀ, SOFFITTO NELLA SCUOLA DI S. ROCCO.







26.

FLORENZ

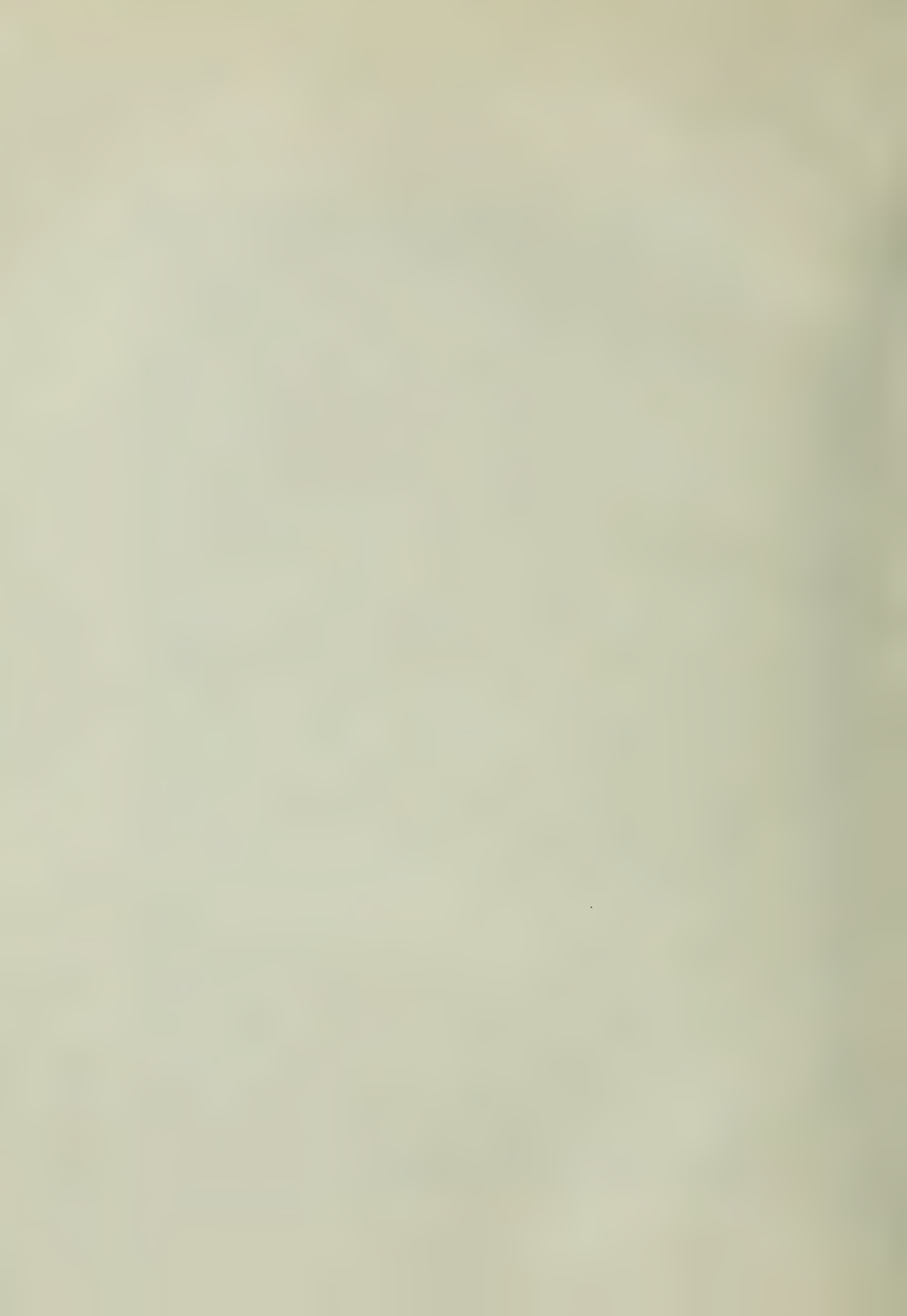
UFFIZIEN, COLL. SANTARELLI, NR. 7476: MÄNNLICHER AKT.

UFFIZI, COLL. SANTARELLI, NO. 7476: STUDY OF A NUDE MAN.

UFFIZI, COLL. SANTARELLI, NO. 7476: STUDIO DI NUDO.







27.

FLORENZ

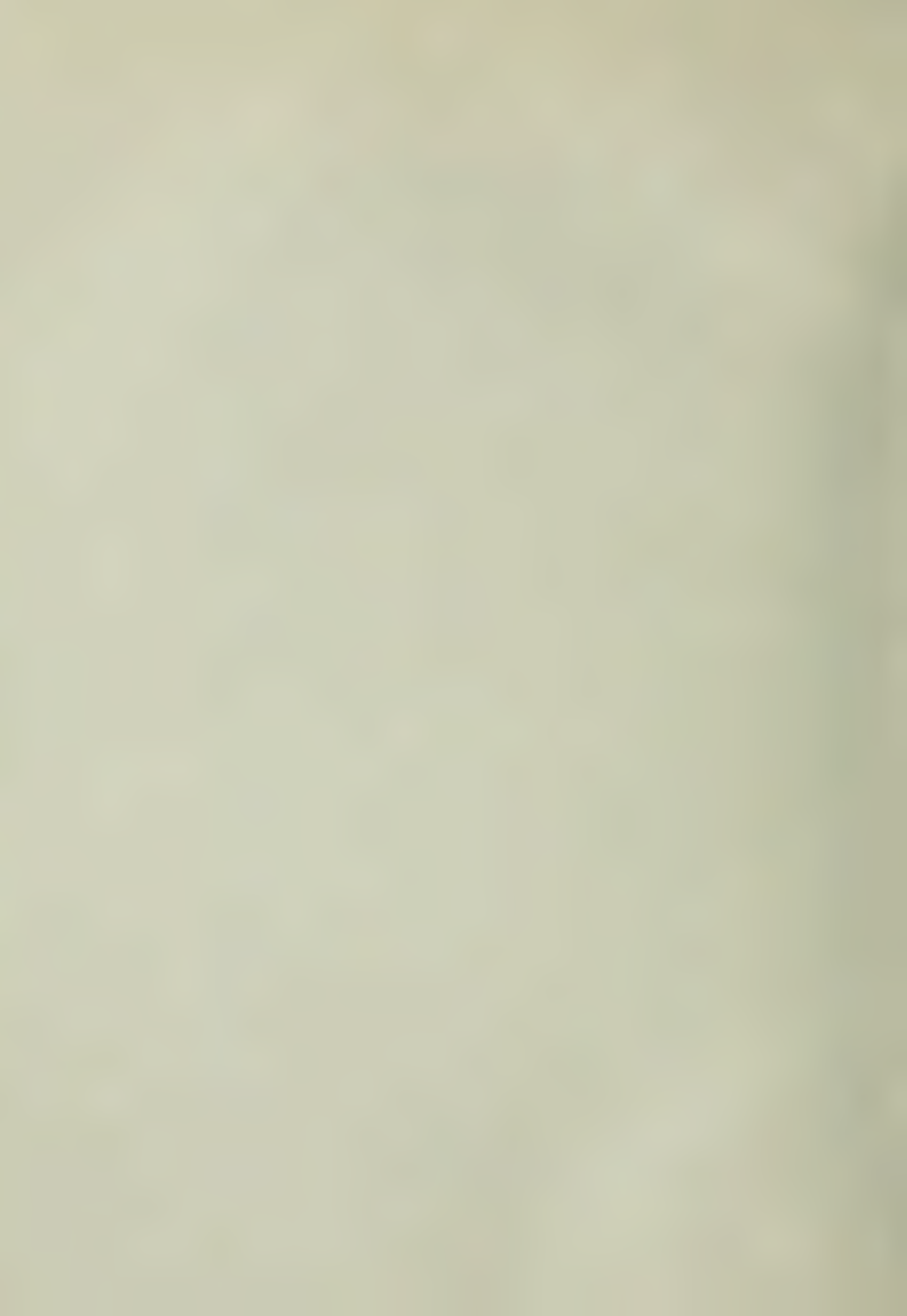
UFFIZIEN, NR. 13028, VERSO: AKTSTUDIE FÜR EINEN DER SCHÄCHER DER KREUZTRAGUNG IN DER SCUOLA DI S. ROCCO.

UFFIZI, NO. 13028, VERSO: STUDY OF A NUDE MAN FOR ONE OF THE THIEFS IN THE "CHRIST BEARING THE CROSS" IN THE SCUOLA DI S. ROCCO.

UFFIZI, NO. 13028, VERSO: STUDIO DI NUDO PER UNO DEI LADRONI DELL'ANDATA AL CALVARIO, SCUOLA DI S. ROCCO.







28.

F L O R E N Z

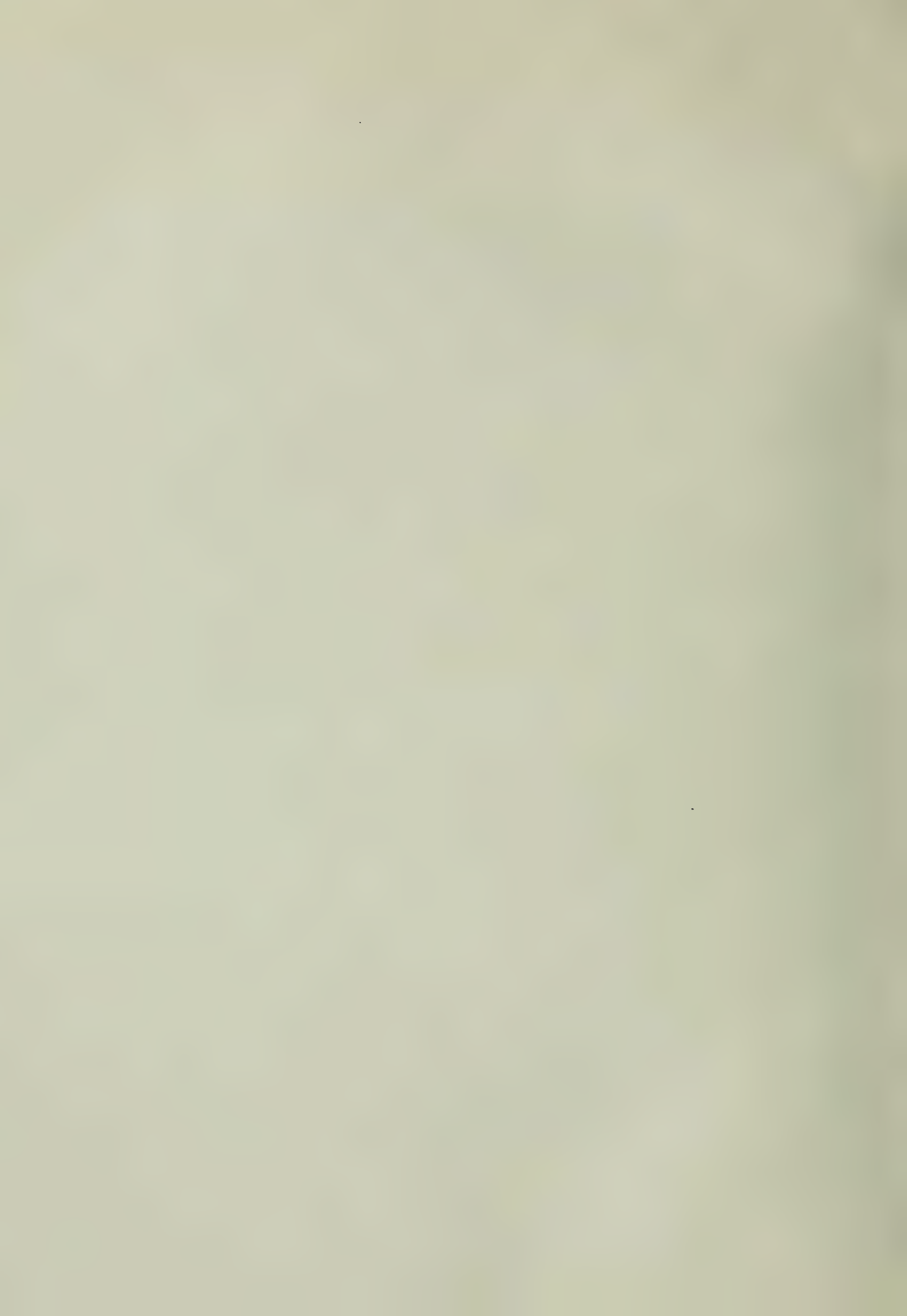
UFFIZIEN, NR. 12977: AKTSTUDIE FÜR DIE EVA DES „CHRISTUS IM LIMBUS" IN S. CASSIANO ZU VENEDIG.

UFFIZI, NO. 12977: STUDY FOR THE EVE IN THE PICTURE "CHRIST IN LIMBO" AT S. CASSIANO, VENICE.

UFFIZI, NO. 12977: STUDIO PER L'EVA DEL CRISTO NEL LIMBO A S. CASSIANO DI VENEZIA.







29.

FLORENZ

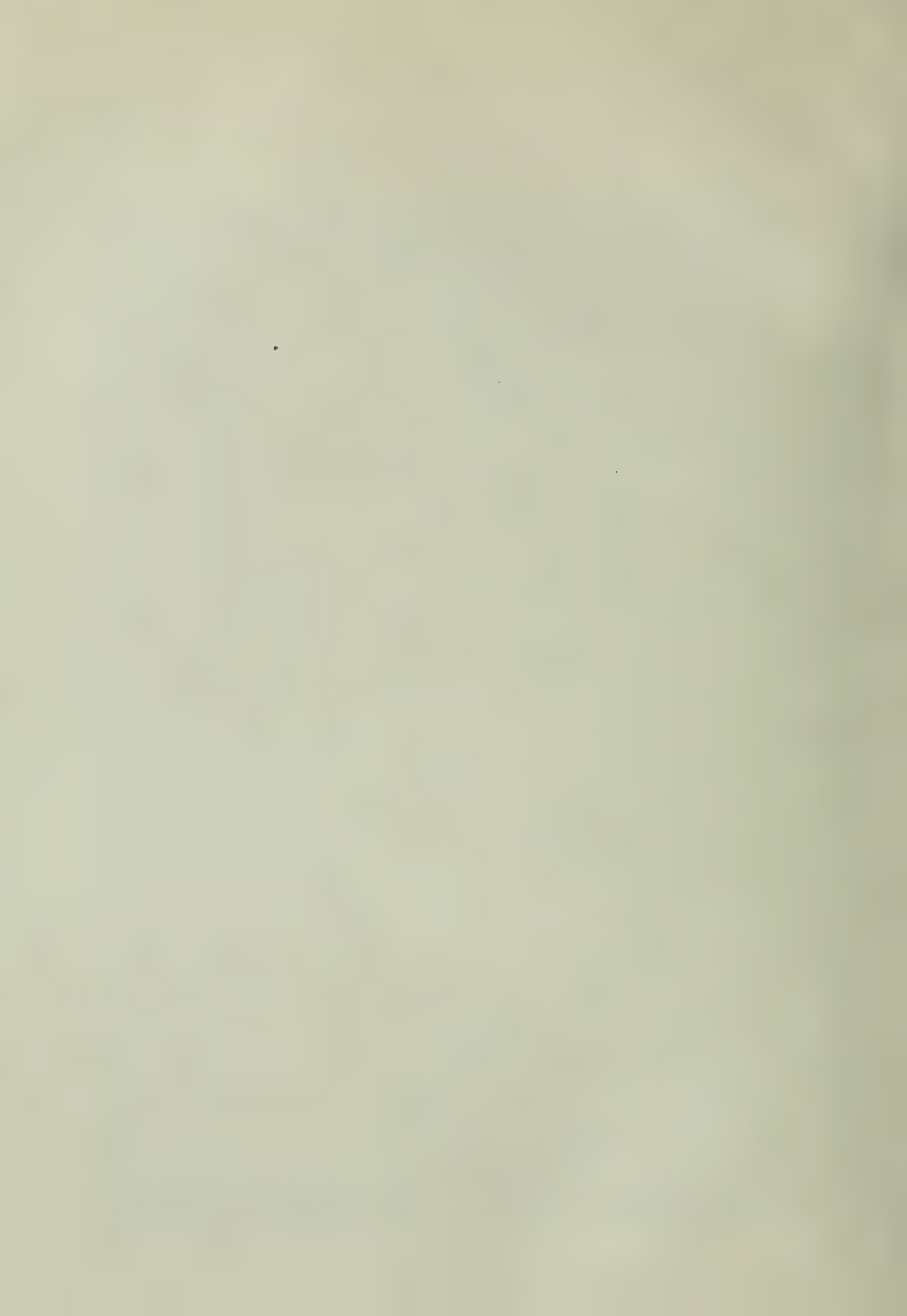
UFFIZIEN, NR. 13001: WEIBLICHER AKT.

UFFIZI, NO. 13001: STUDY OF A NUDE WOMAN.

UFFIZI, NO. 13001: STUDIO DI NUDA.







30.

F L O R E N Z

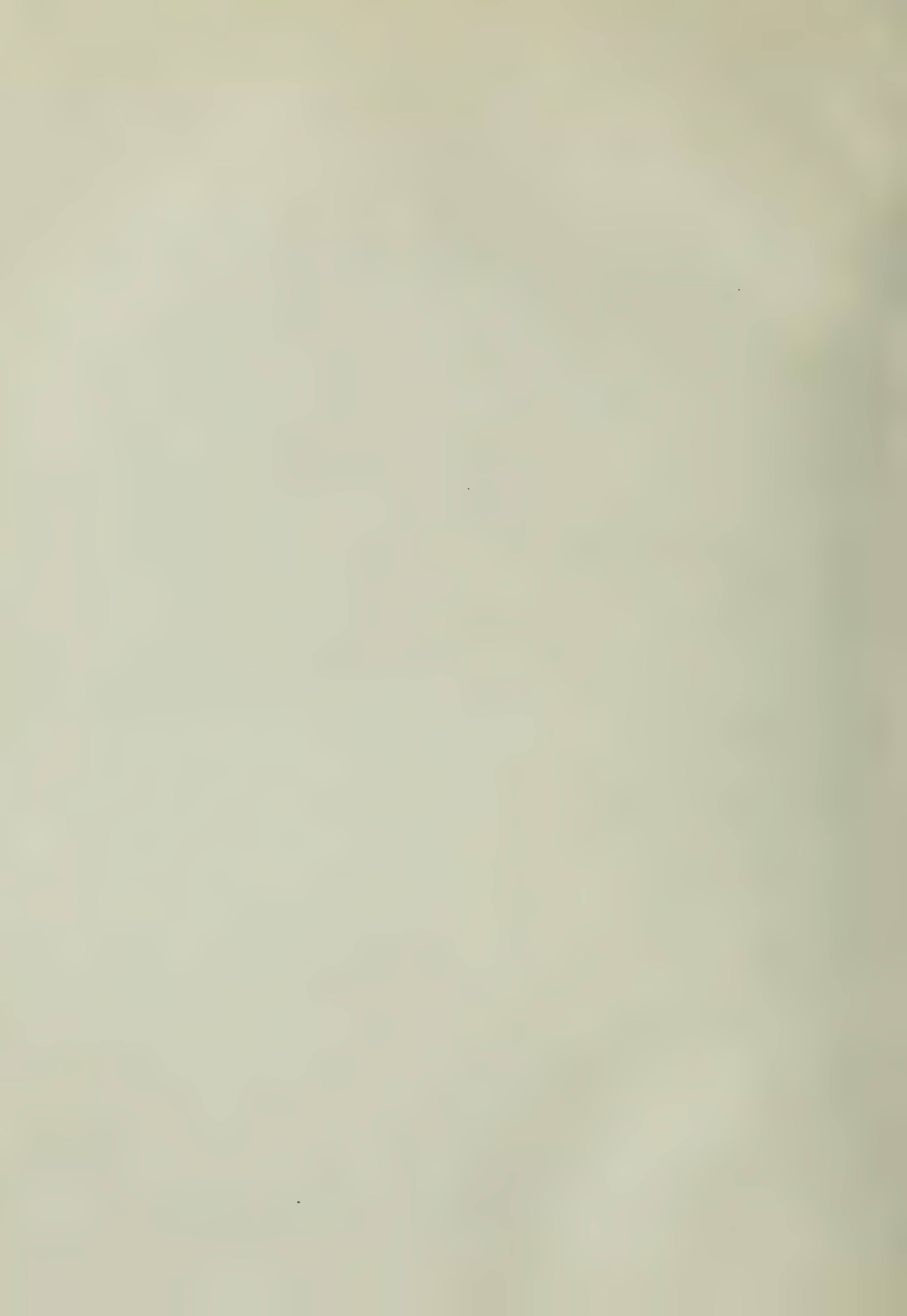
UFFIZIEN, NR. 1838, VERSO: STUDIE FÜR DEN LEICHNAM CHRISTI ZU EINER PIETÀ.

UFFIZI, NO. 1838, VERSO: STUDY FOR THE BODY OF CHRIST FOR A PIETÀ.

UFFIZI, NO. 1838, VERSO: STUDIO PER UN CRISTO MORTO.







31.

W Ü R Z B U R G

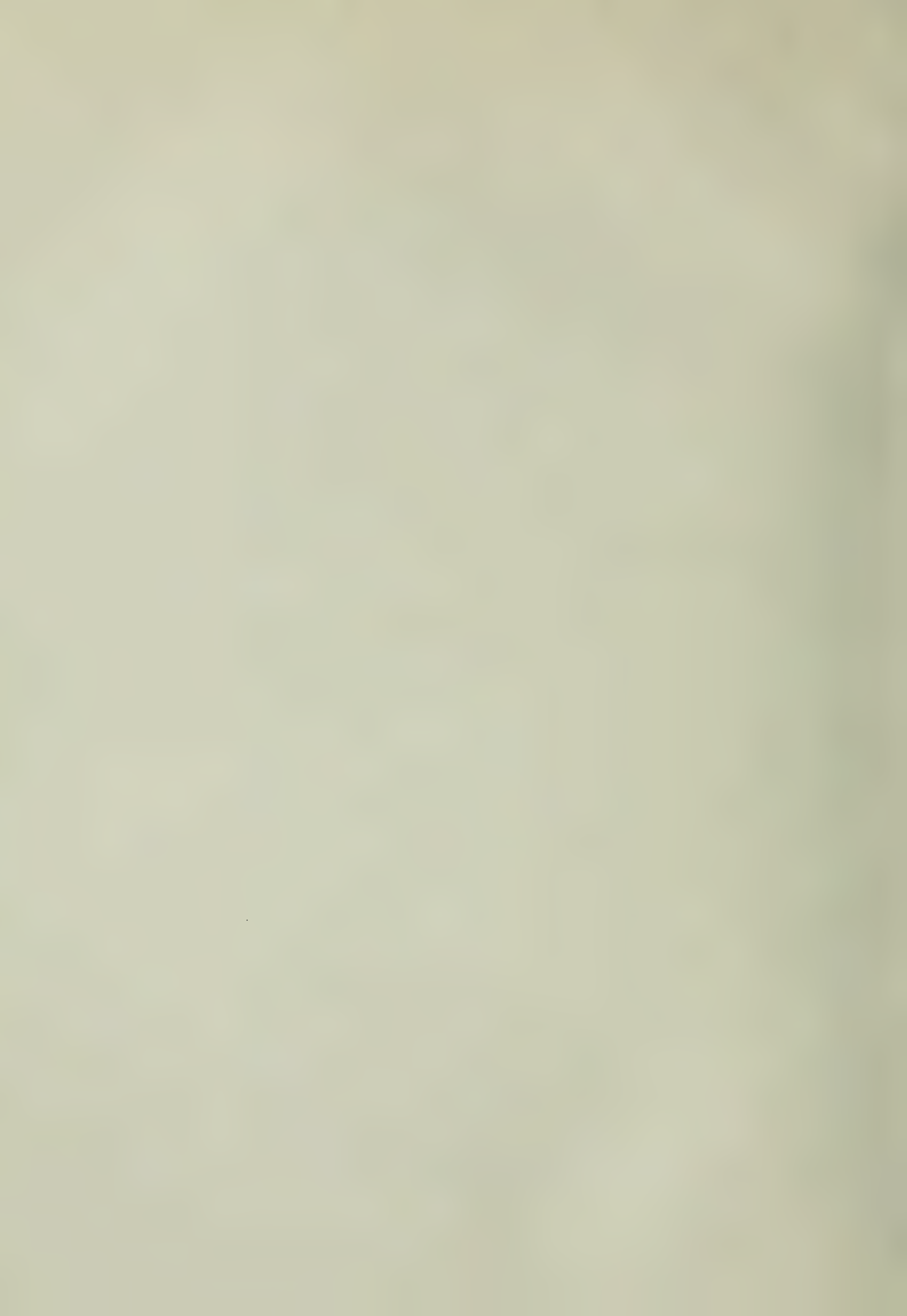
UNIVERSITÄTS-SAMMLUNG: MÄNNLICHER AKT.

COLLECTION OF THE UNIVERSITY: STUDY OF A NUDE MAN.

COLLEZIONE DELL' UNIVERSITÀ: STUDIO DI NUDO.







32.

F L O R E N Z

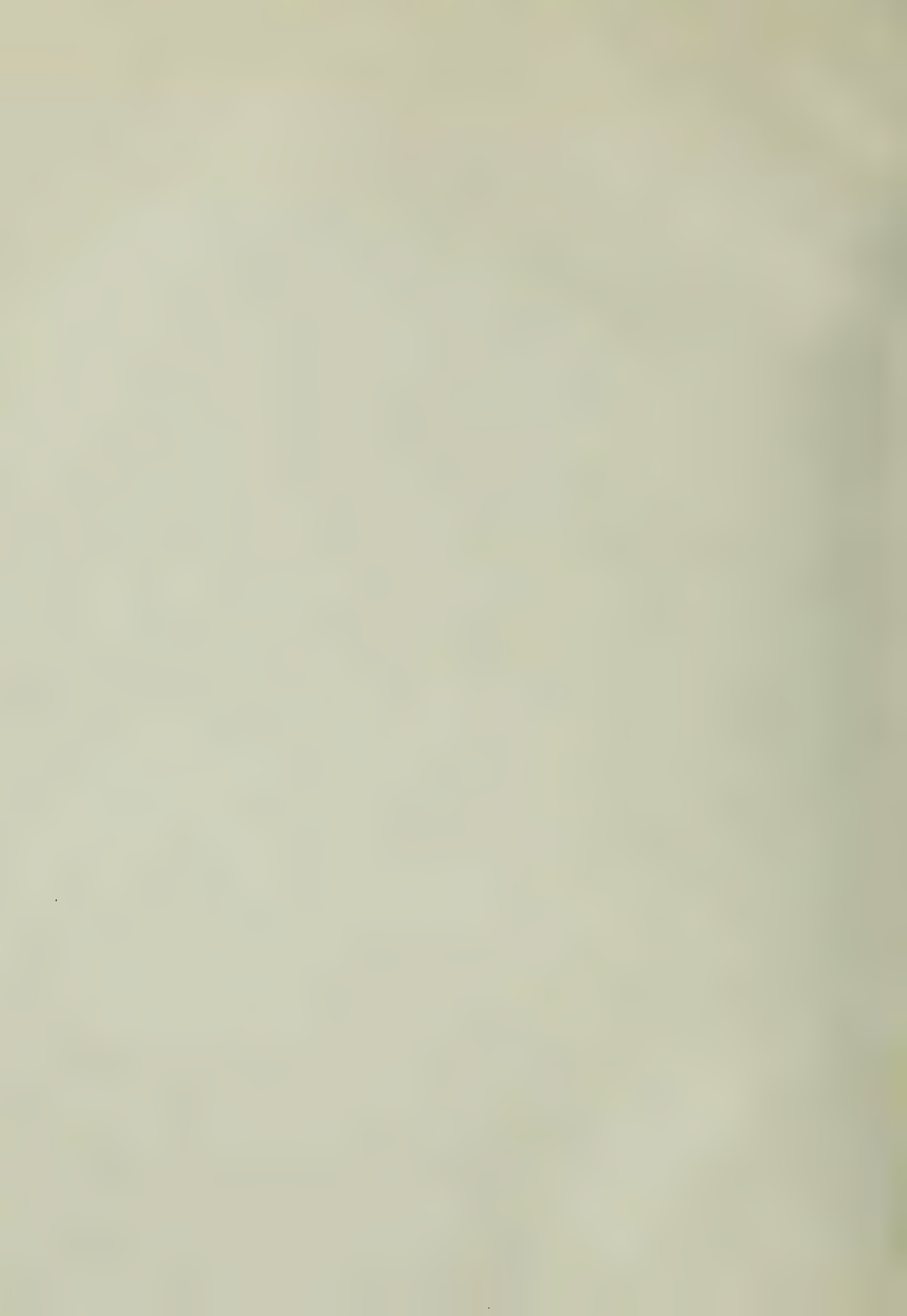
UFFIZIEN, NR. 1815F: STUDIE FÜR EINEN KNABEN JOHANNES (?).

UFFIZI, NO. 1815F: STUDY FOR THE INFANT ST. JOHN (?).

UFFIZI, NO. 1815F: STUDIO PER UN S. GIOVANNINO (?).







33.

DARMSTADT

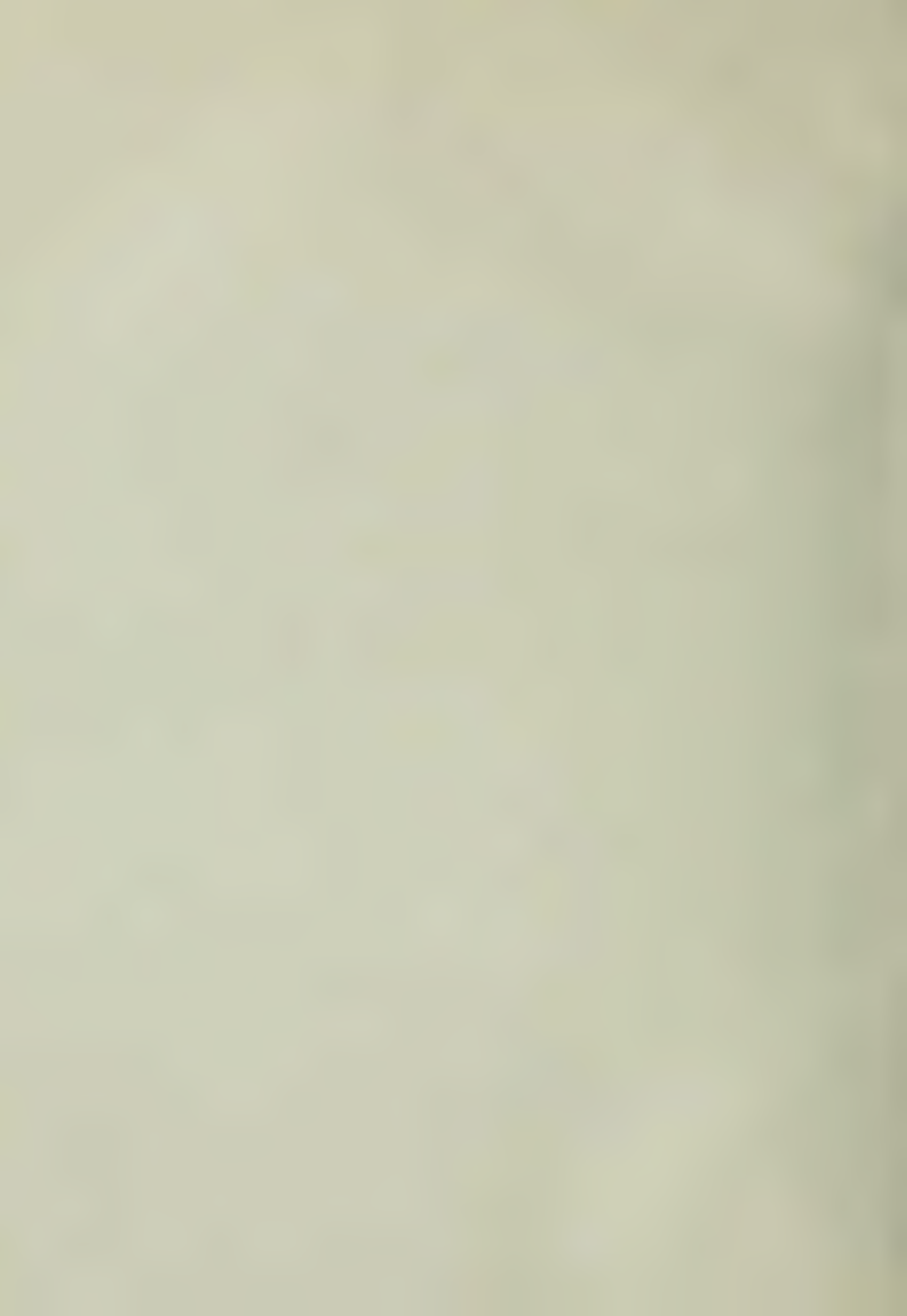
LANDESMUSEUM, KUPFERSTICHKABINETT, A. E. 1437: STUDIE FÜR EINEN ENGEL.

LANDESMUSEUM, PRINT ROOM, A. E. 1437: STUDY FOR AN ANGEL.

LANDESMUSEUM, GABINETTO DELLE STAMPE, A. E. 1437: STUDIO PER UN ANGELO.







34.

FLORENZ

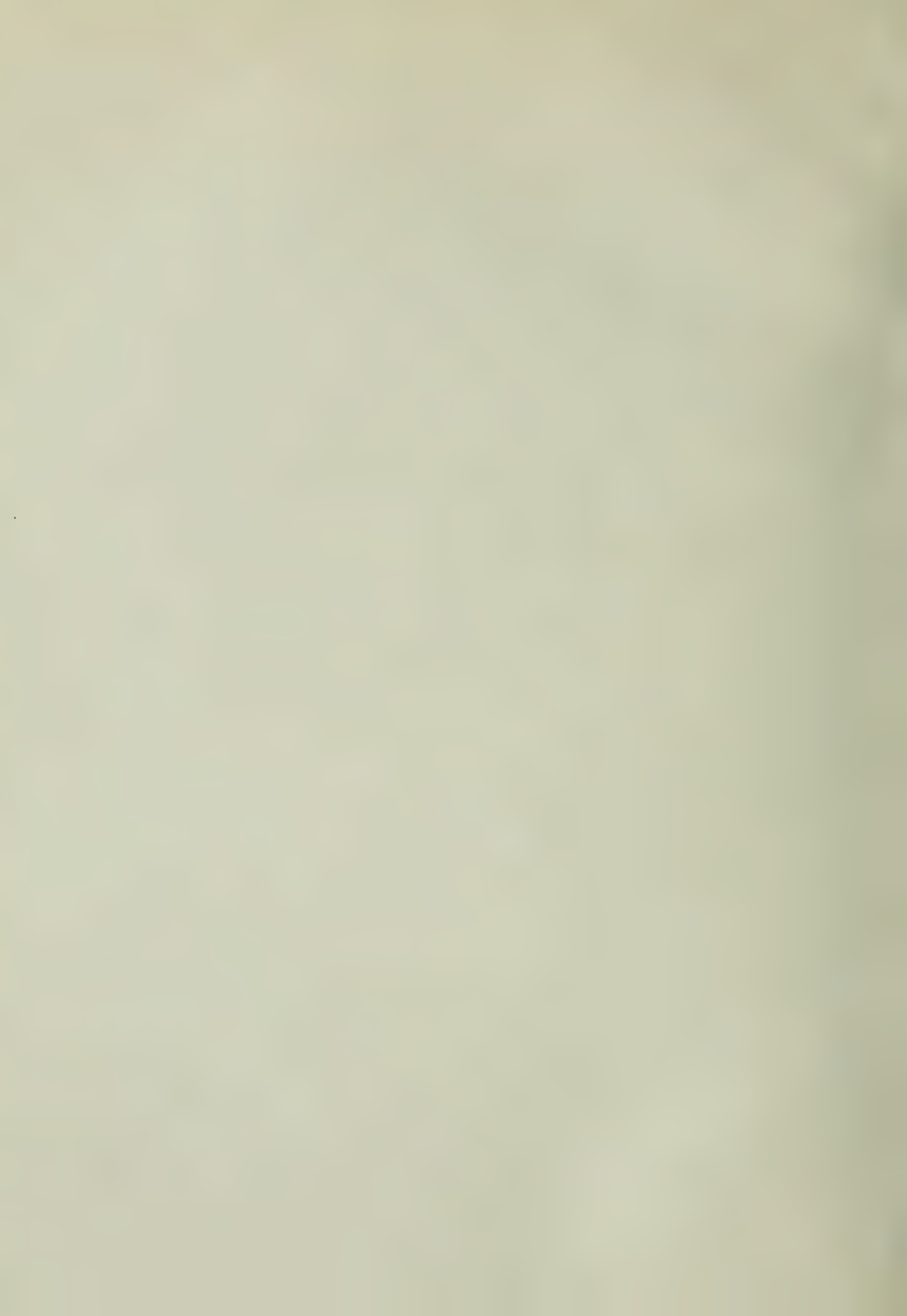
UFFIZIEN, NR. 12961: STUDIE FÜR DEN CHRISTUS DER „TAUFE" IN S. SILVESTRO ZU VENEDIG.

UFFIZI, NO. 12961: STUDY FOR THE CHRIST IN "THE BAPTISM" AT S. SILVESTRO, VENICE.

UFFIZI, NO. 12961: STUDIO PER IL CRISTO DEL BATTE=SIMO A S. SILVESTRO DI VENEZIA.







35.

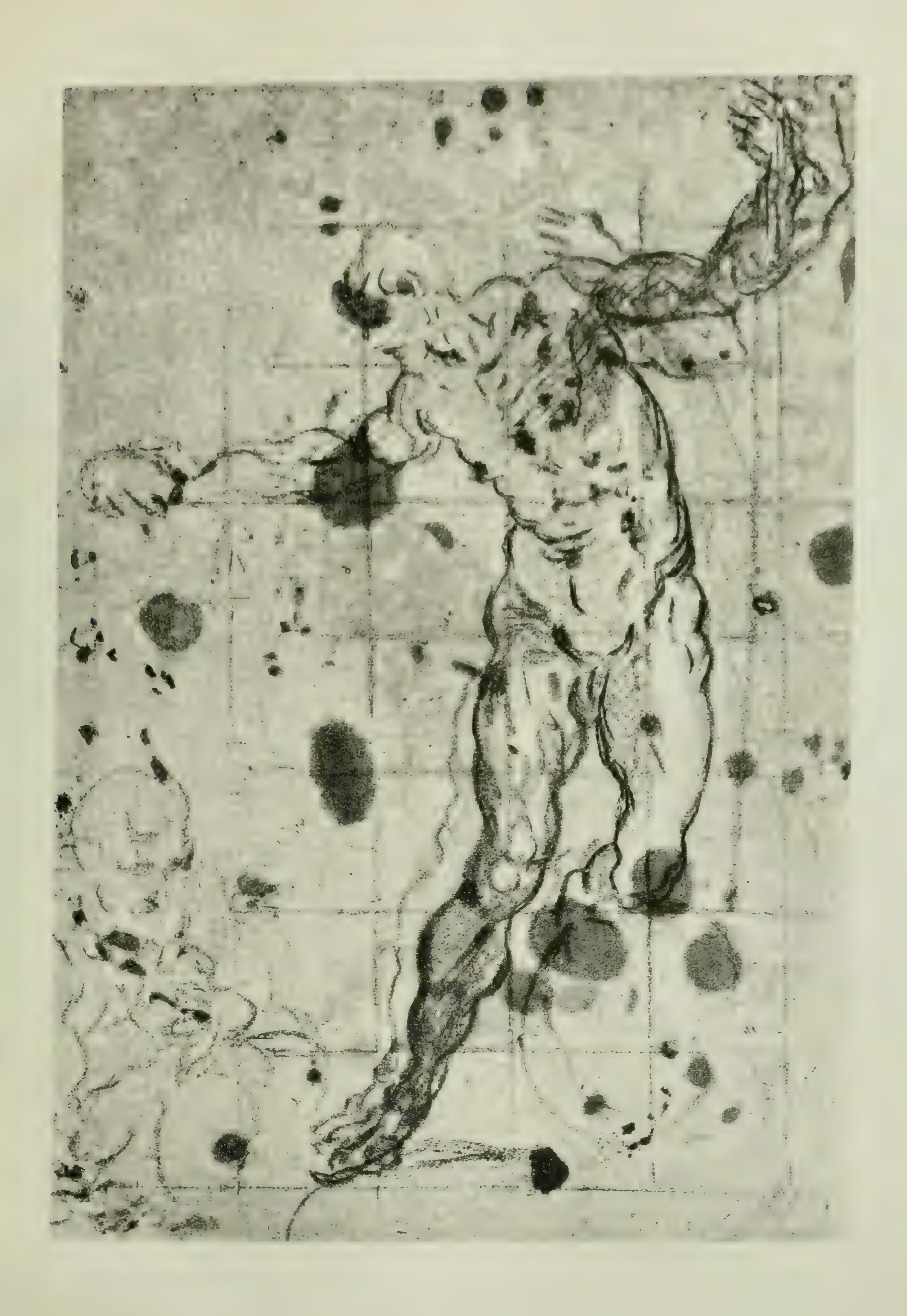
F L O R E N Z

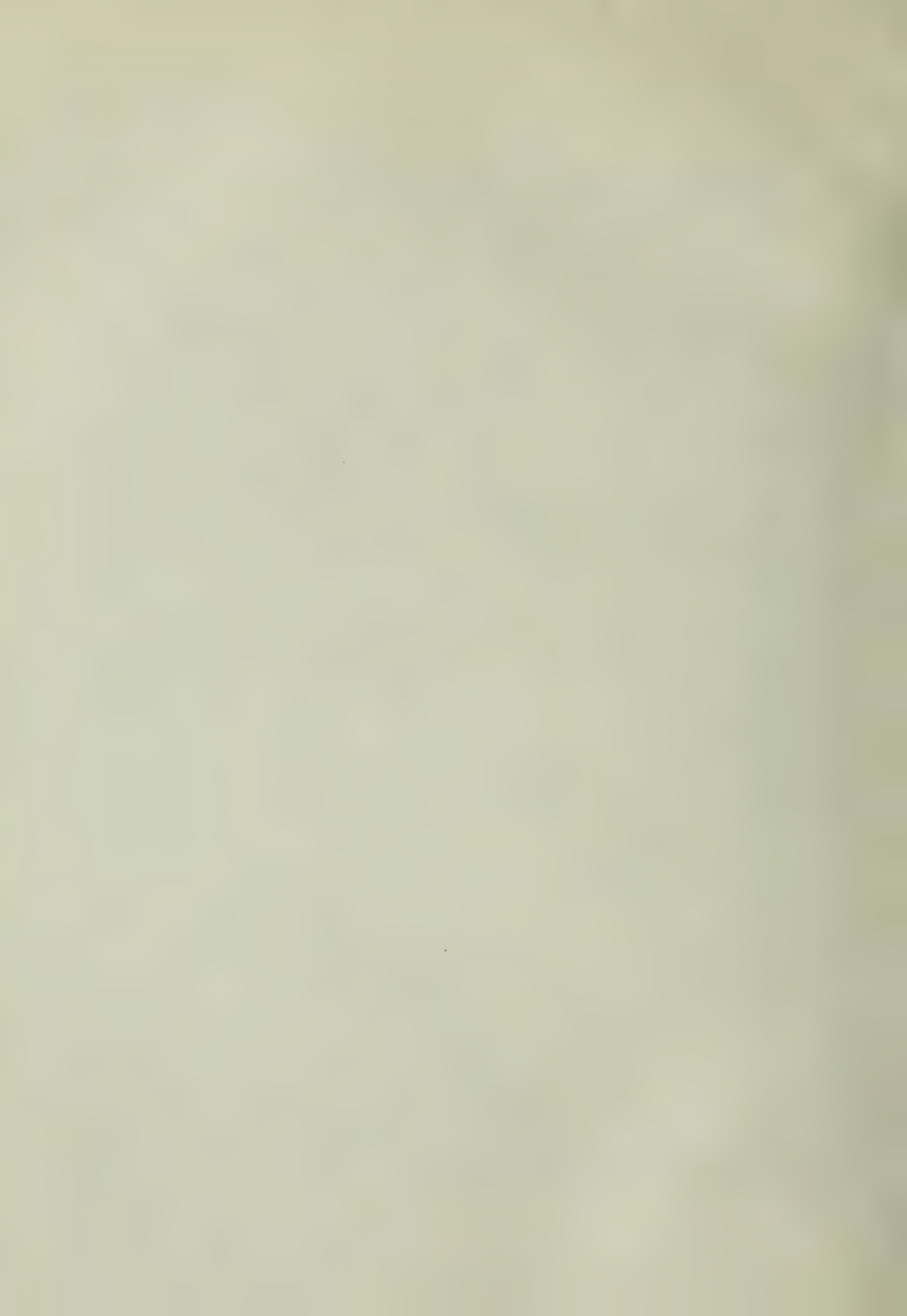
UFFIZIEN, NR. 12943: STUDIE FÜR DEN JOHANNES DER „TAUFE“ IN S. SILVESTRO ZU VENEDIG.

UFFIZI, NO. 12943: STUDY FOR THE ST. JOHN IN "THE BAPTISM" AT S. SILVESTRO, VENICE.

UFFIZI, NO. 12943: STUDIO PER IL S. GIOVANNI DEL BATTESIMO A S. SILVESTRO DI VENEZIA.







36.

FLORENZ

UFFIZIEN NR. 12972: MÄNNLICHER AKT.

UFFIZI, NO. 12972: STUDY OF A NUDE MAN.

UFFIZI, NO. 12972: STUDIO DI NUDO.







37.

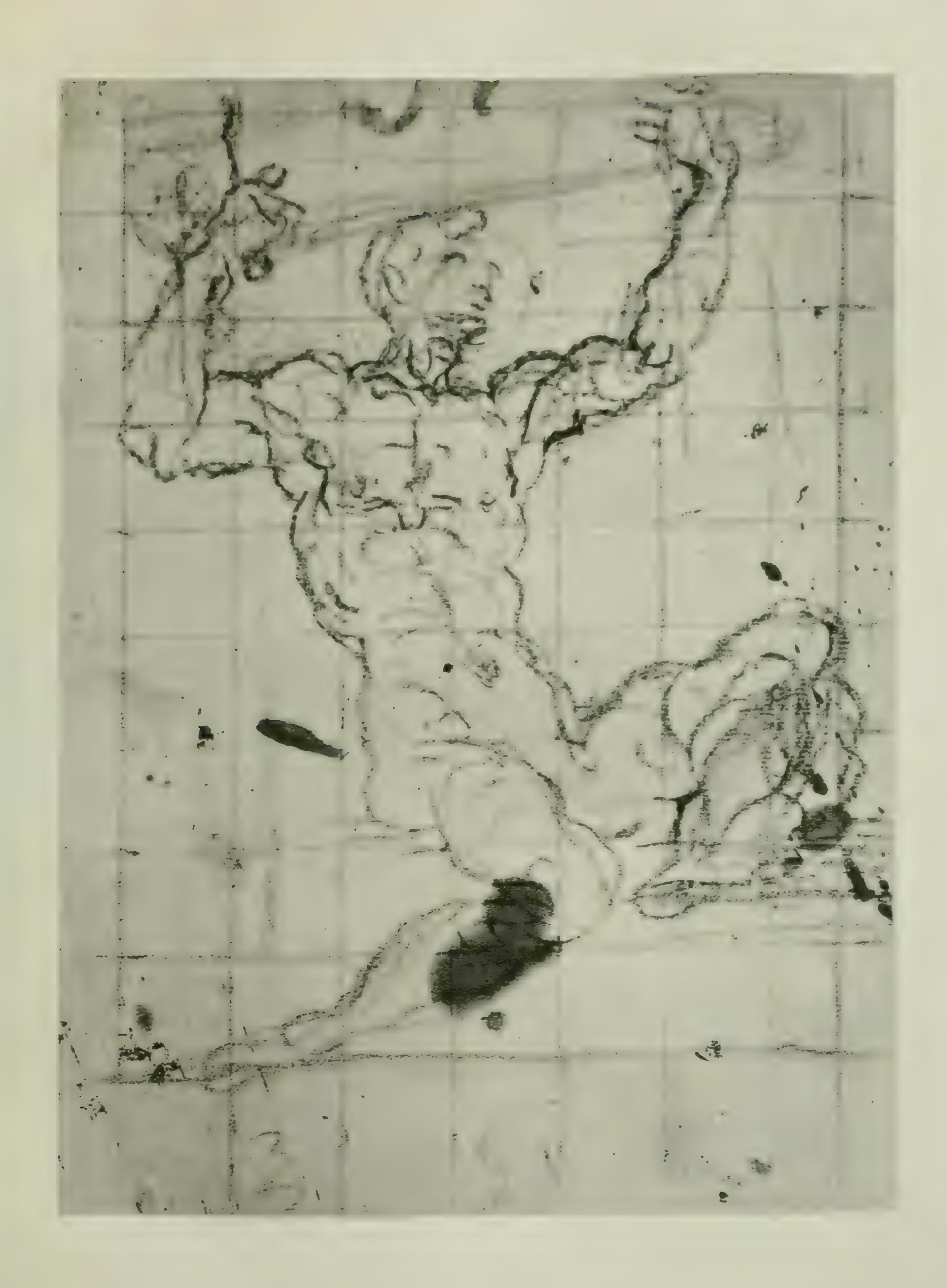
F L O R E N Z

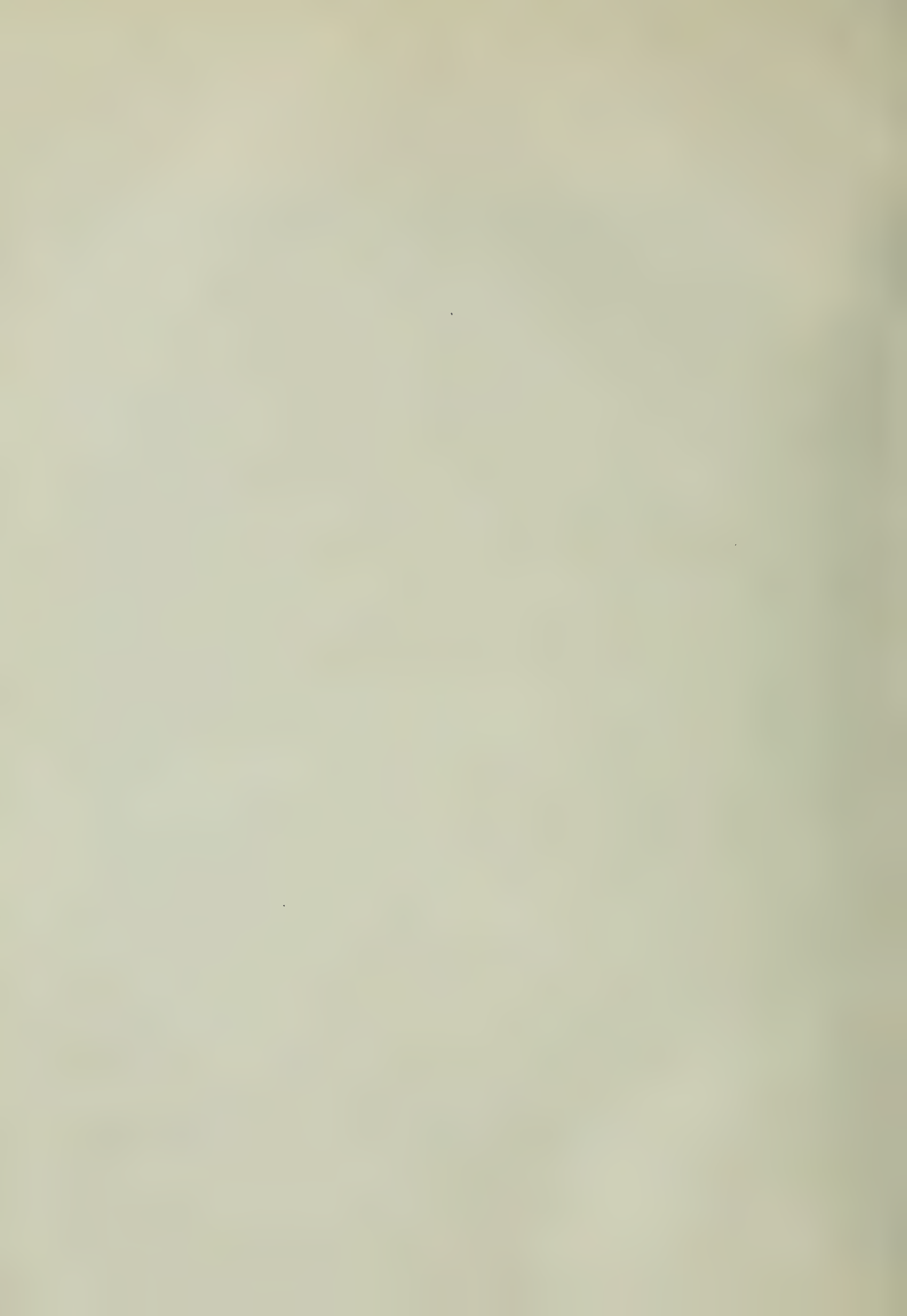
UFFIZIEN, NR. 12985: MÄNNLICHER AKT.

UFFIZI, NO. 12985: STUDY OF A NUDE MAN.

UFFIZI, NR. 12985: STUDIO DI NUDO.







38.

L O N D O N

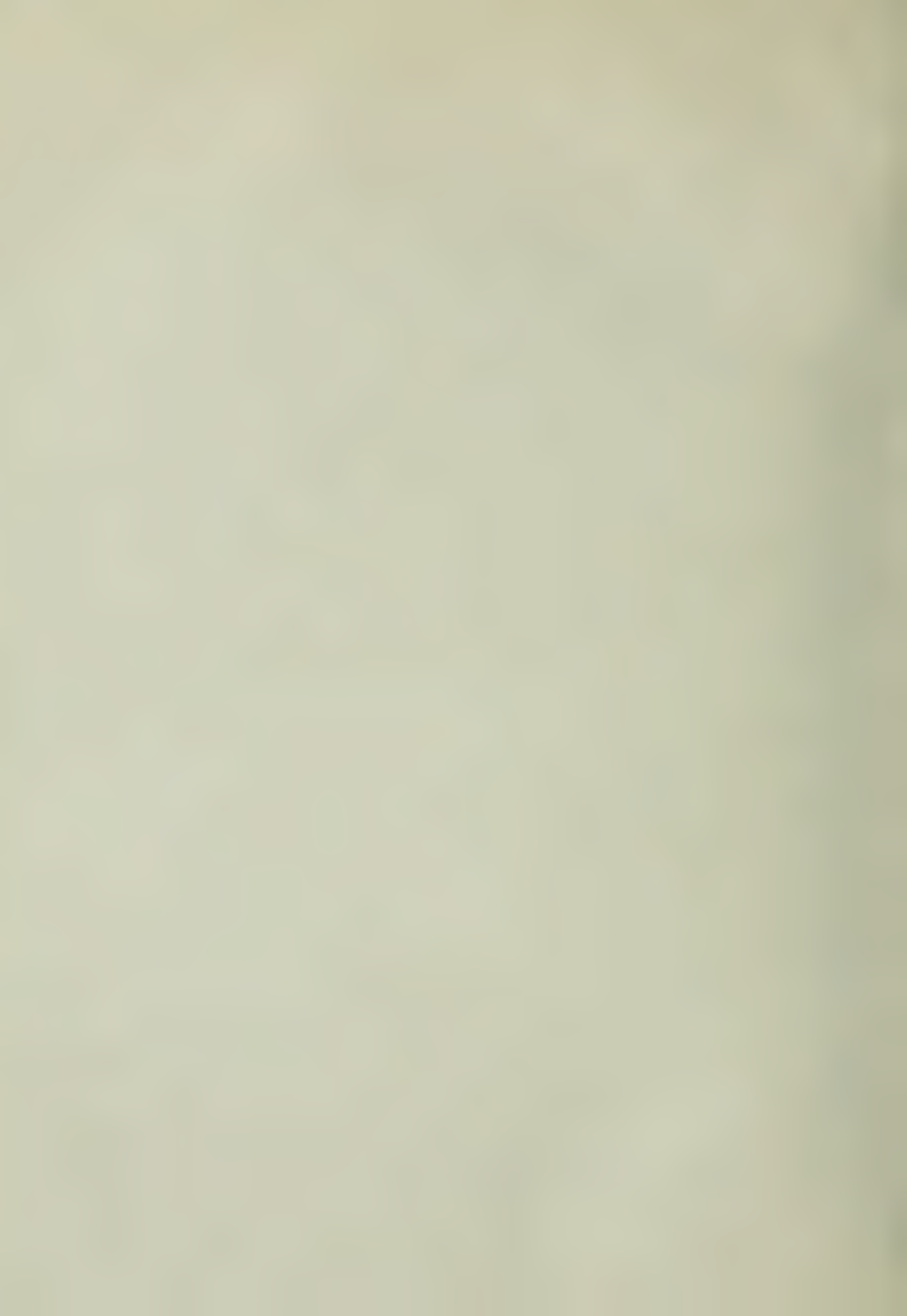
BRITISCHES MUSEUM, KUPFERSTICHKABINETT, 1913.
3–31–185. MÄNNLICHER AKT.

BRITISH MUSEUM, PRINT ROOM, 1913. 3–31–185.
STUDY OF A NUDE MAN.

MUSEO BRITANNICO, GABINETTO DELLE STAMPE,
1913. 3–31–185. STUDIO DI NUDO.







39.

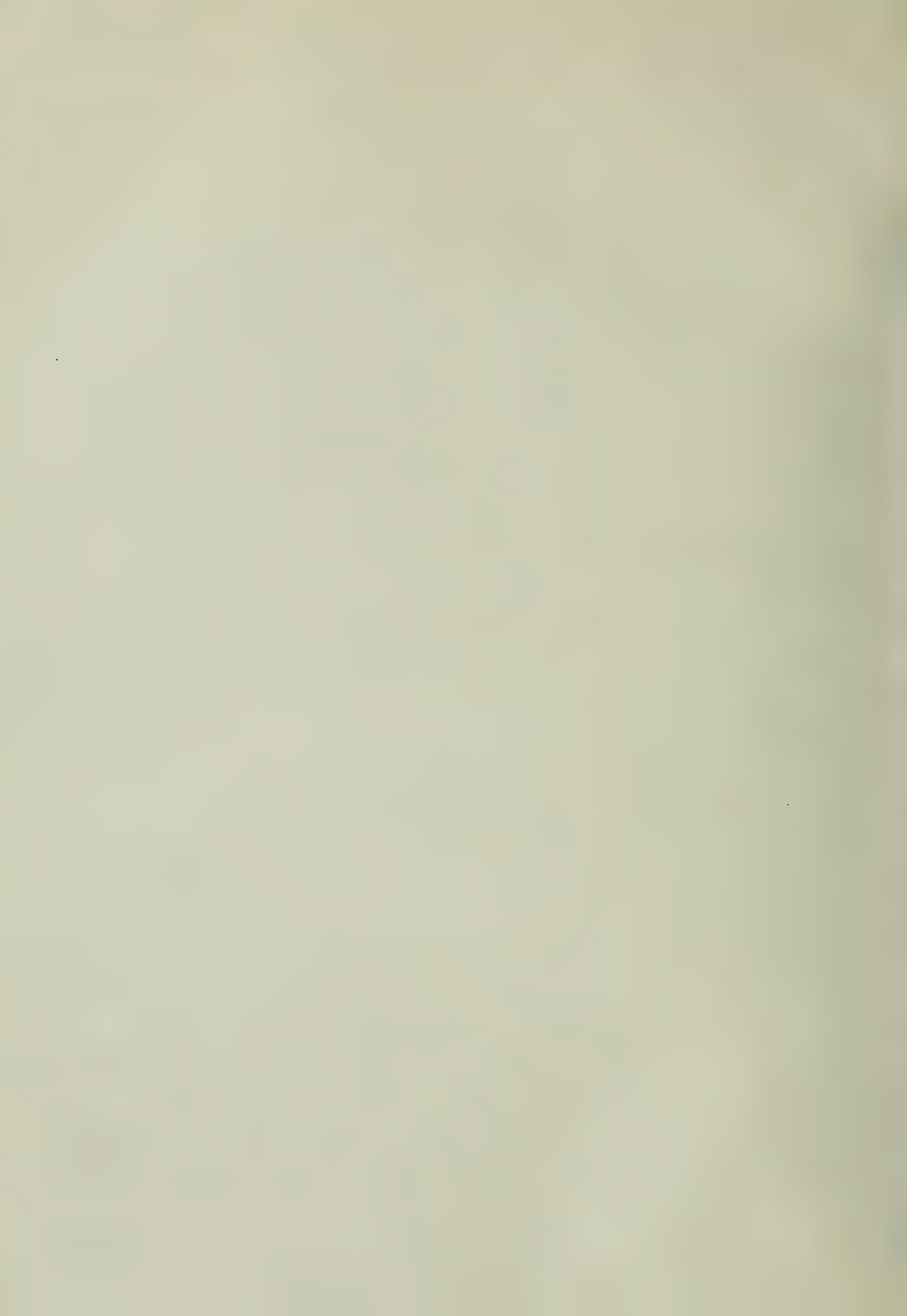
F L O R E N Z

UFFIZIEN, NR. 12957: MÄNNLICHER AKT.

UFFIZI, NO. 12957: STUDY OF A NUDE MAN.

UFFIZI, NO. 12957: STUDIO DI NUDO.





40.

MÜNCHEN

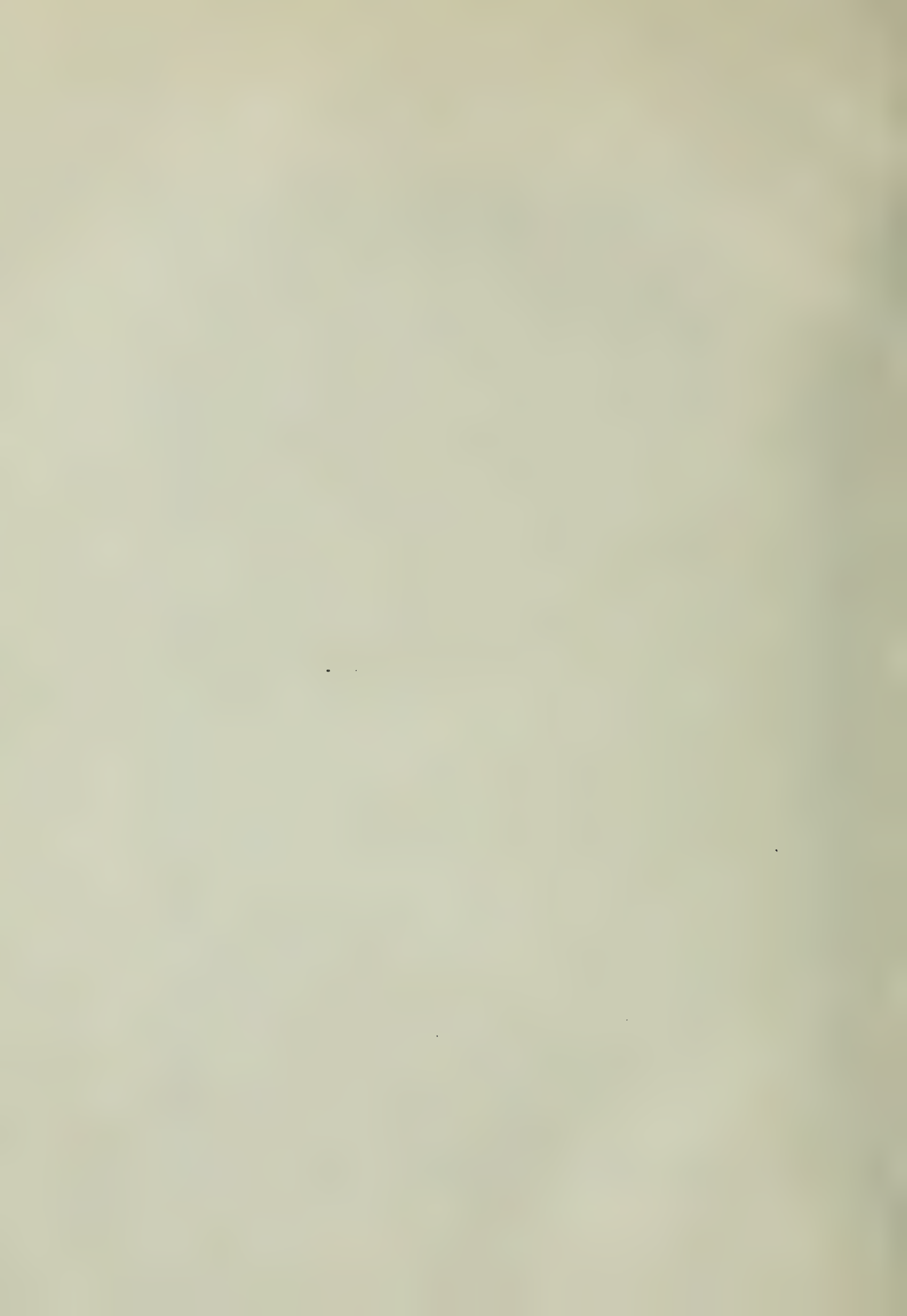
SAMMLUNG BOEHLER: MÄNNLICHER AKT.

COLLECTION OF HERR BOEHLER: STUDY OF A NUDE MAN.

COLLEZIONE DEL SIGNOR BOEHLER: STUDIO DI NUDO.







41.

F L O R E N Z

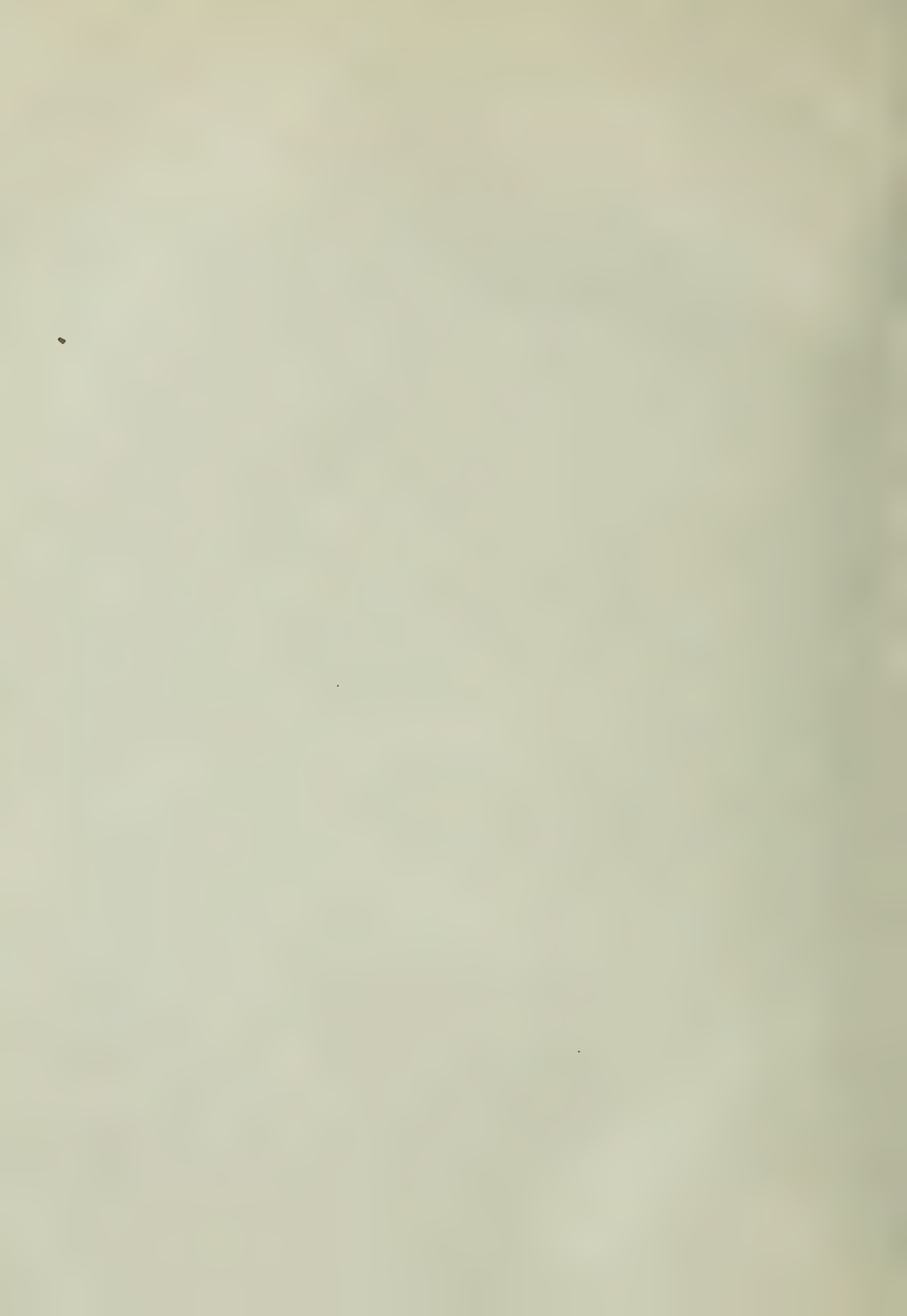
UFFIZIEN, NR. 12945: AKTSTUDIE FÜR EINE WEIBLICHE HEILIGE DER „UNBEFLECKTEN EMPFÄNGNIS" IN DER GALERIE ZU STUTTGART.

UFFIZI, NO. 12945: STUDY OF A NUDE FOR A FEMALE SAINT IN THE "IMMACULATE CONCEPTION" IN THE STUTTGART GALLERY.

UFFIZI, NO. 12945: STUDIO DI NUDO PER UNA SANTA DELLA „IMMACOLATA CONCEZIONE" NELLA GALLERIA DI STOCCARDA.







42.

F L O R E N Z

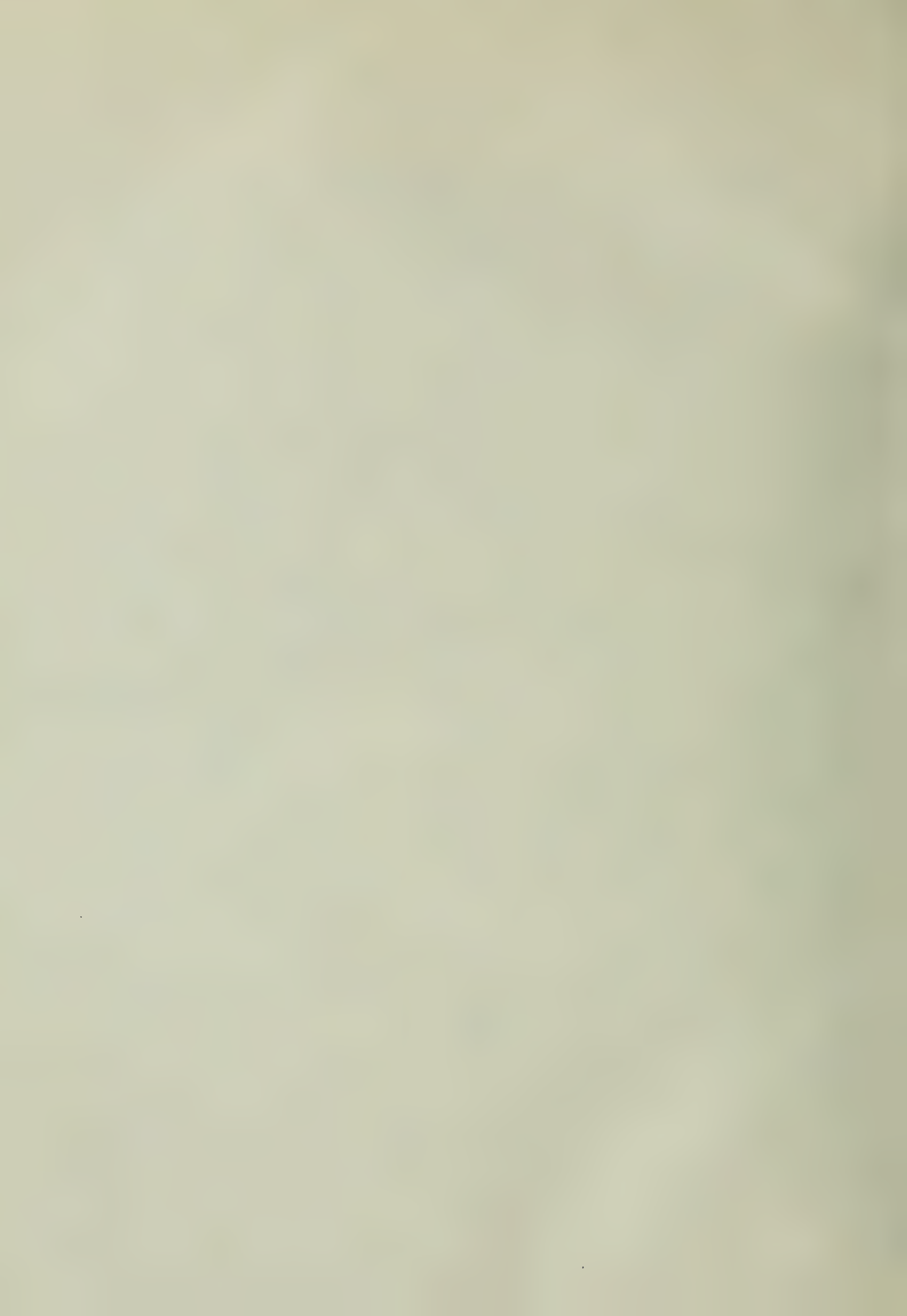
UFFIZIEN, NR. 12932: AKTSTUDIE FÜR DEN FAHNENTRÄGER DER SCHLACHT VON GALLIPOLIS, DECKENGEMÄLDE IM GRAN CONSIGLIO.

UFFIZI, NO. 12932: STUDY FOR THE STANDARD-BEARER IN THE BATTLE OF GALLIPOLIS, CEILING-PICTURE IN THE SALA DEL GRAN CONSIGLIO.

UFFIZI, NO. 12932: STUDIO PER IL PORTABANDIERA DELLA BATTAGLIA DI GALLIPOLI, SOFFITTO DELLA SALA DEL GRAN CONSIGLIO.







43.

F L O R E N Z

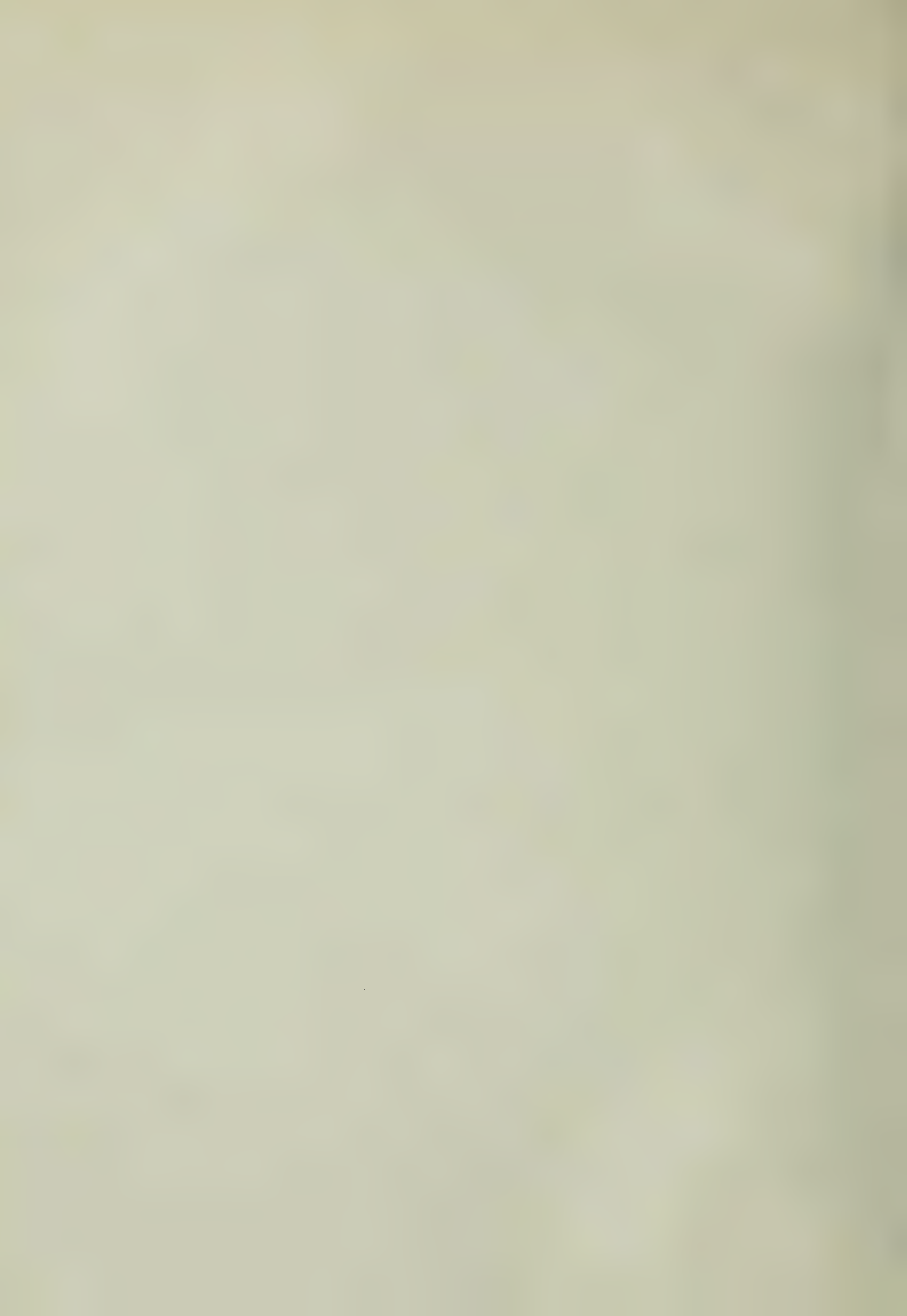
UFFIZIEN, NR. 12954: AKTSTUDIE FÜR EINEN KRIEGER DES „EMPFANGS DER VENEZIANISCHEN GESANDTEN DURCH BARBAROSSA" IM GRAN CONSIGLIO.

UFFIZI, NO. 12954: STUDY FOR A WARRIOR IN THE PICTURE "FREDERIC BARBAROSSA RECEIVES THE VENETIAN AMBASSADORS" IN THE SALA DEL GRAN CONSIGLIO.

UFFIZI, NO. 12954: STUDIO DI NUDO PER UN GUERRIERO DEL QUADRO NELLA SALA DEL GRAN CONSIGLIO, FEDERIGO BARBAROSSA RICEVE GLI AMBASCIATORI VENEZIANI.







44.

FLORENZ

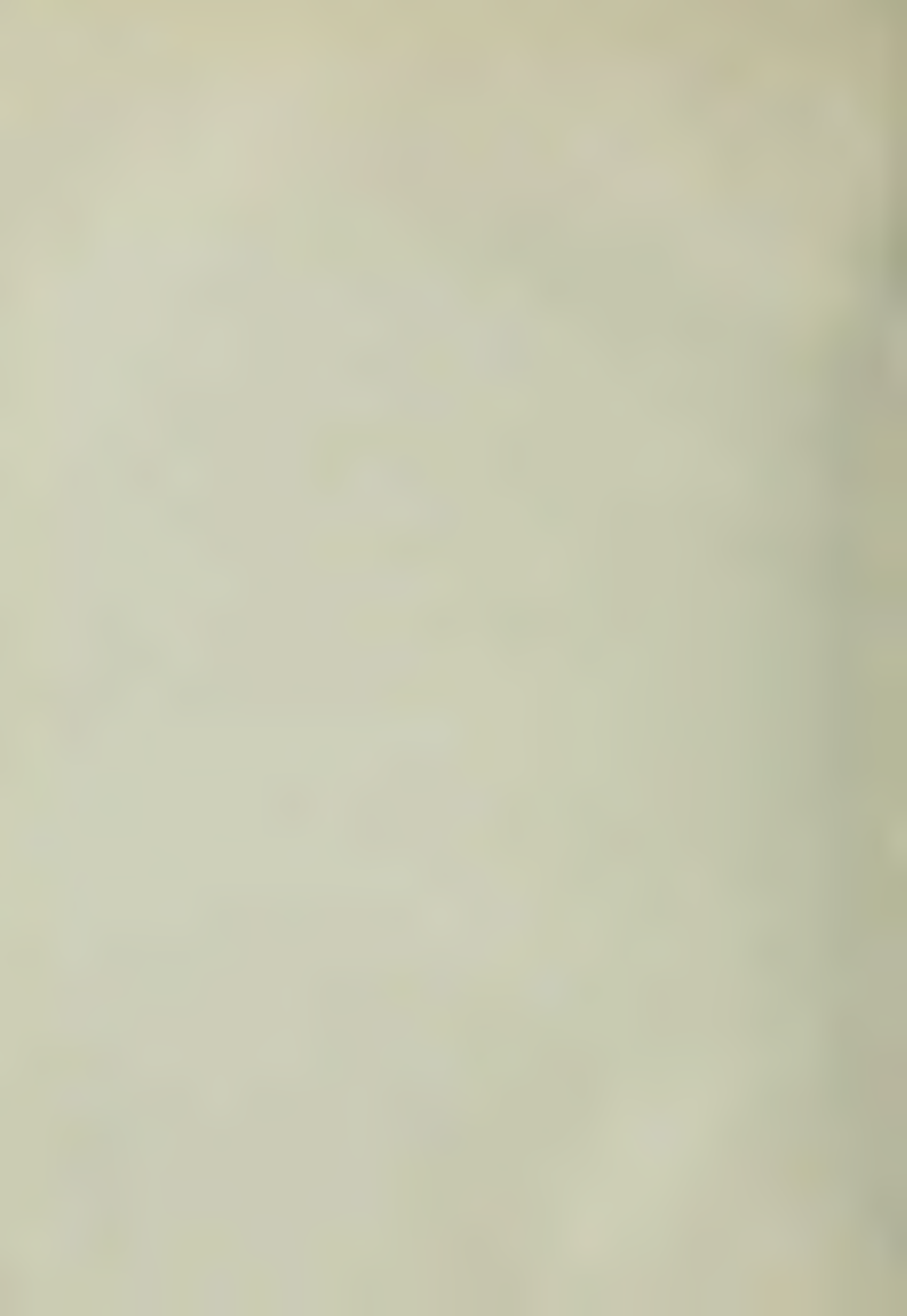
UFFIZIEN, NR. 12947: MÄNNLICHER AKT.

UFFIZI, NO. 12947: STUDY OF A NUDE MAN.

UFFIZI, NO. 12947: STUDIO DI NUDO.







45.

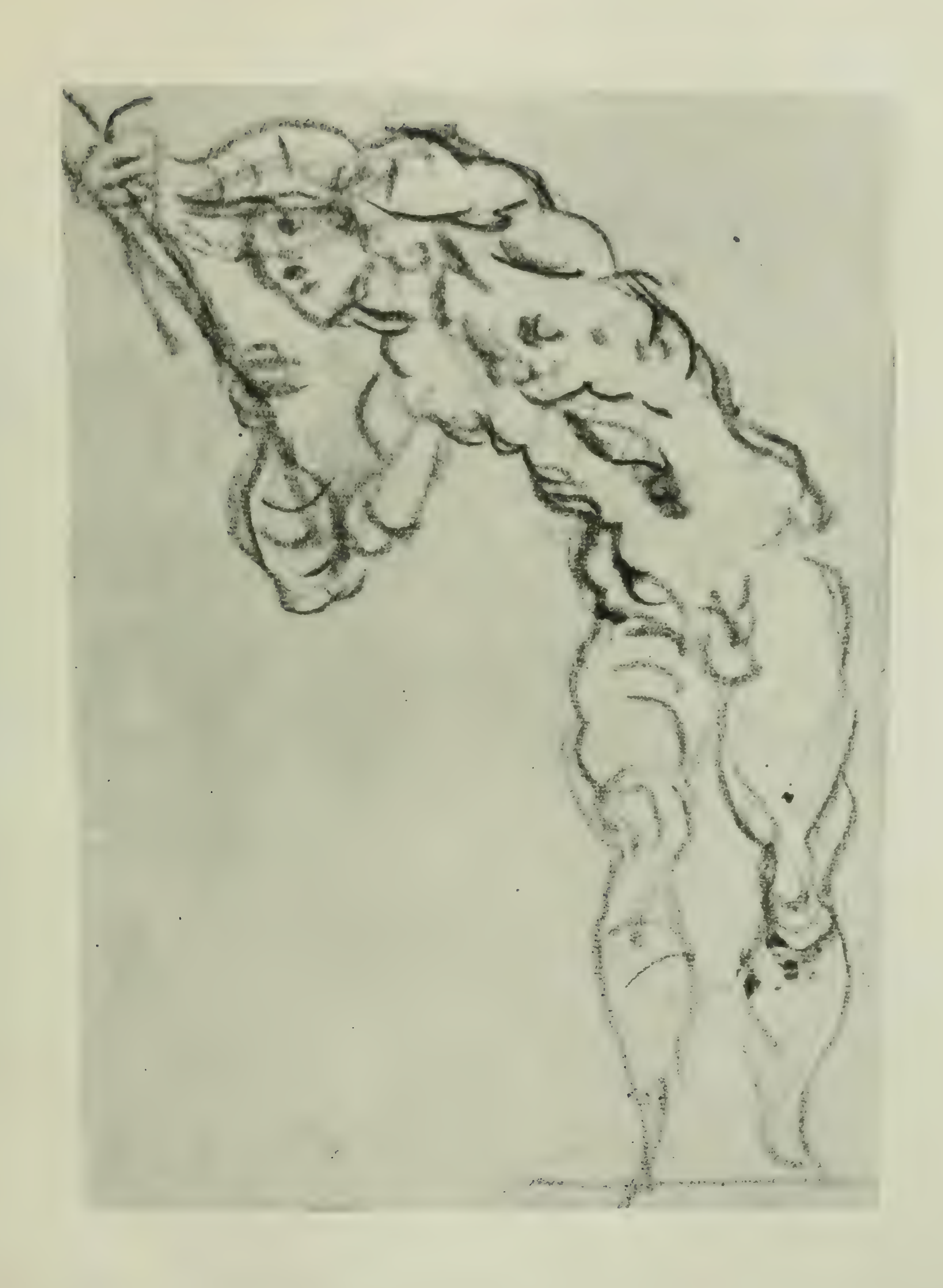
FLORENZ

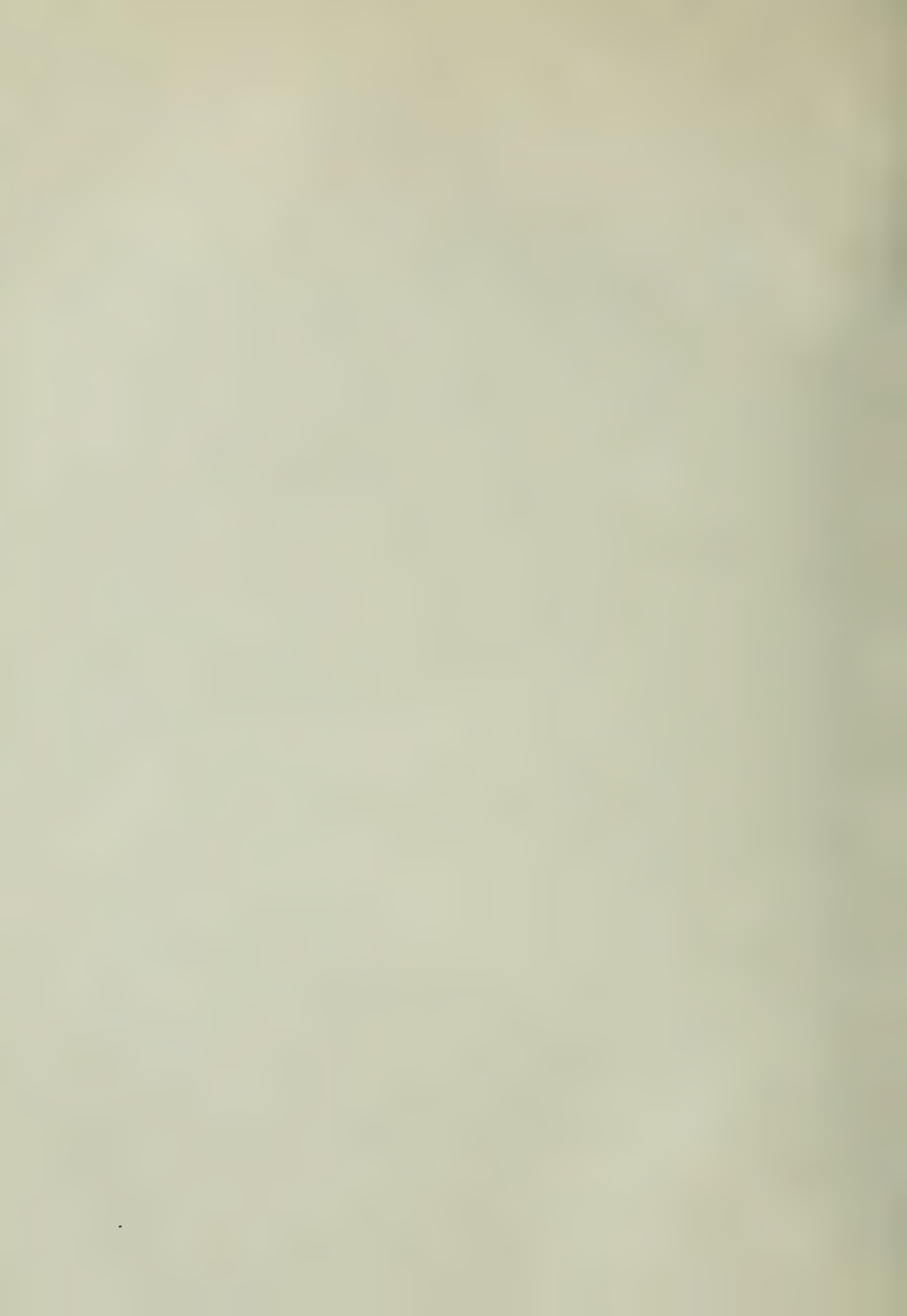
UFFIZIEN, NR. 12967: AKTSTUDIE FÜR EINEN BOGEN-SCHÜTZEN.

UFFIZI, NO. 12967: STUDY OF A NUDE FOR AN ARCHER.

UFFIZI, NO. 12967: STUDIO DI NUDO PER UN ARCIERE.







46.

MÜNCHEN

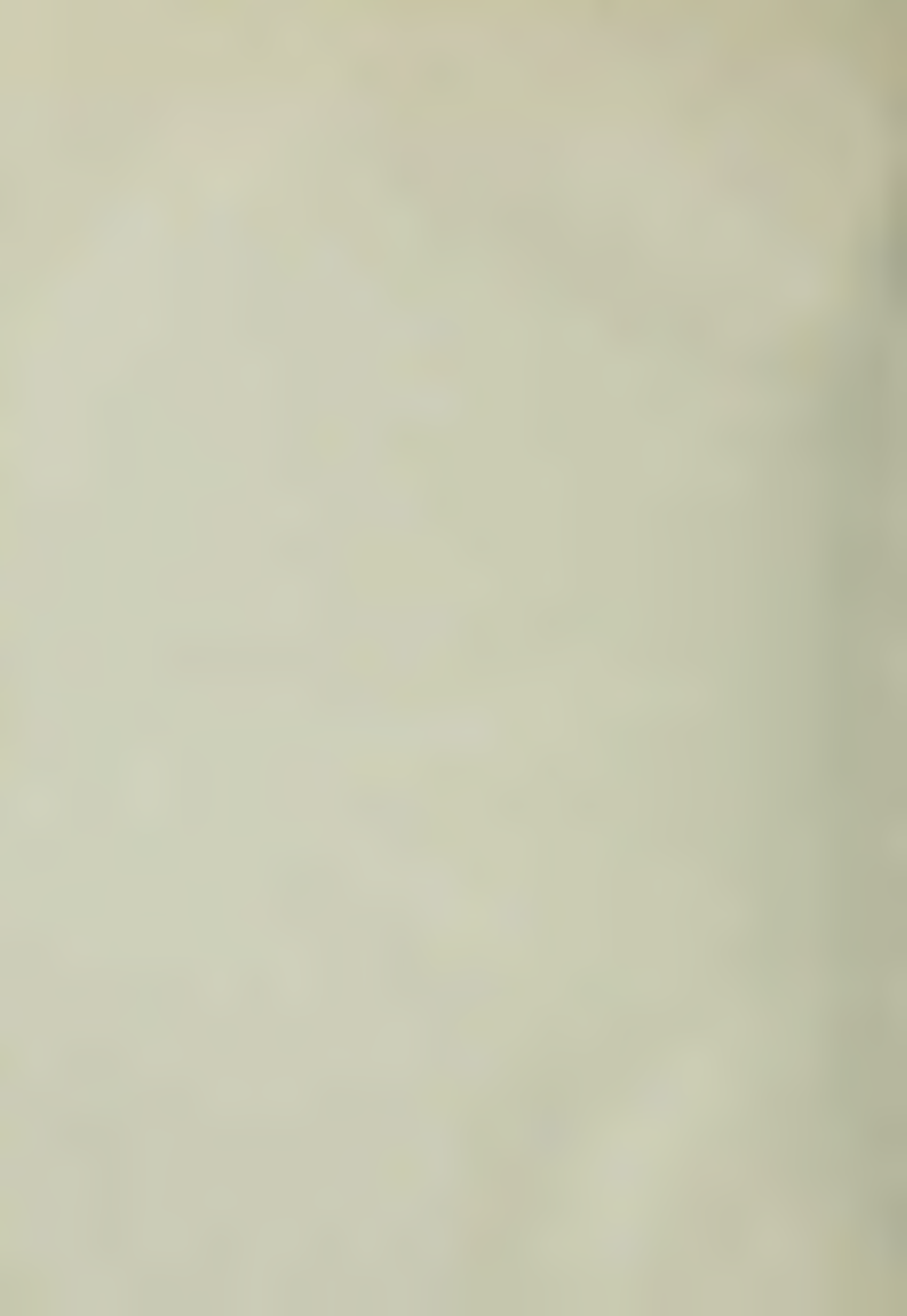
SAMMLUNG BOEHLER: AKTSTUDIE FÜR EINEN KRIEGER DES MENELAUS DES „RAUBES DER HELENA“ IM PRADO ZU MADRID.

COLLECTION OF HERR BOEHLER: STUDY OF A NUDE FOR ONE OF MENELAOS' WARRIORS IN THE "RAPE OF HELENA", PRADO, MADRID.

COLLEZIONE DEL SIGNOR BOEHLER: STUDIO DI NUDO PER UN GUERRIERO DI MENELAO DEL „RATTO DI ELENA“ NEL PRADO DI MADRID.




Tintoretto



47.

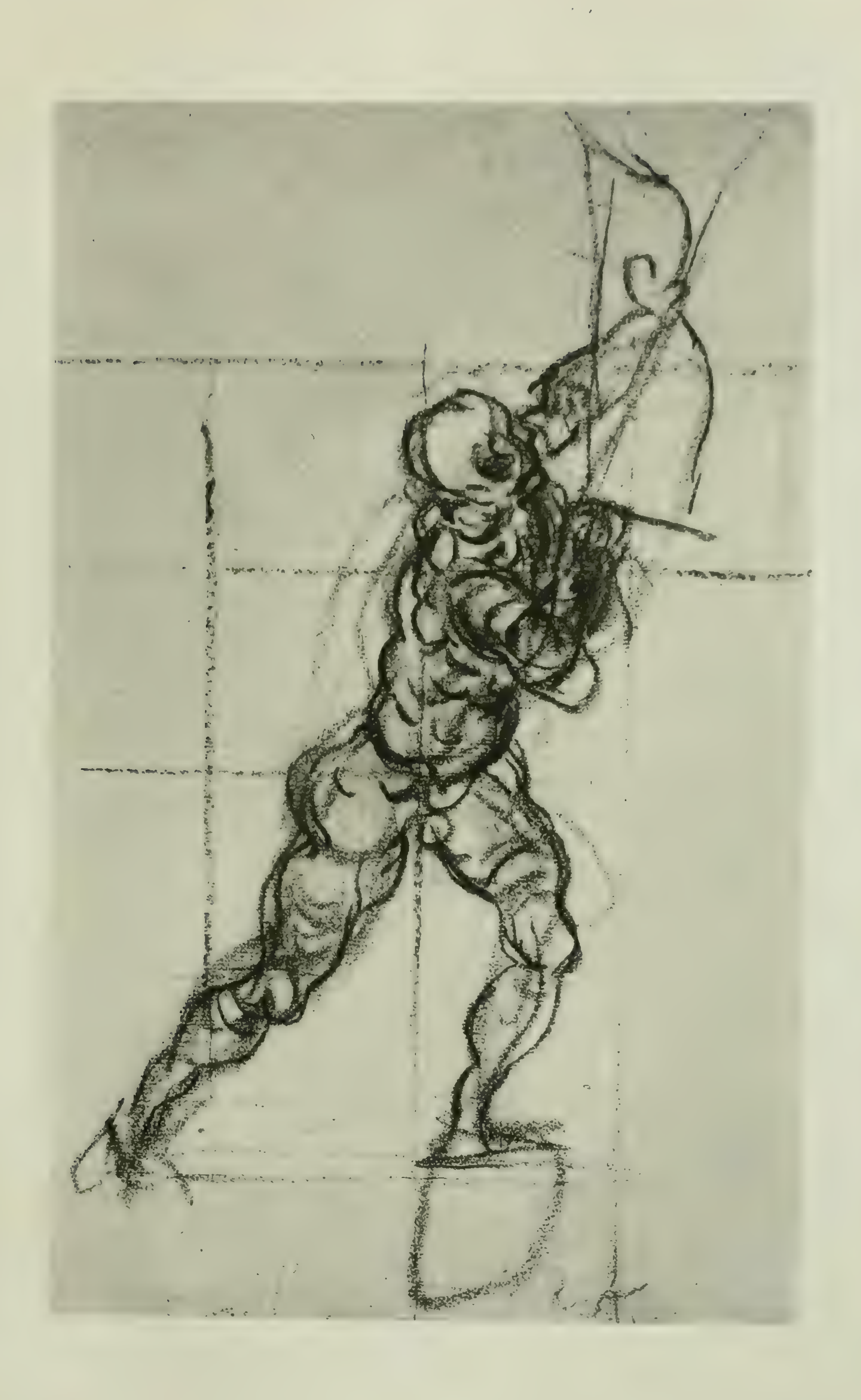
FLORENZ

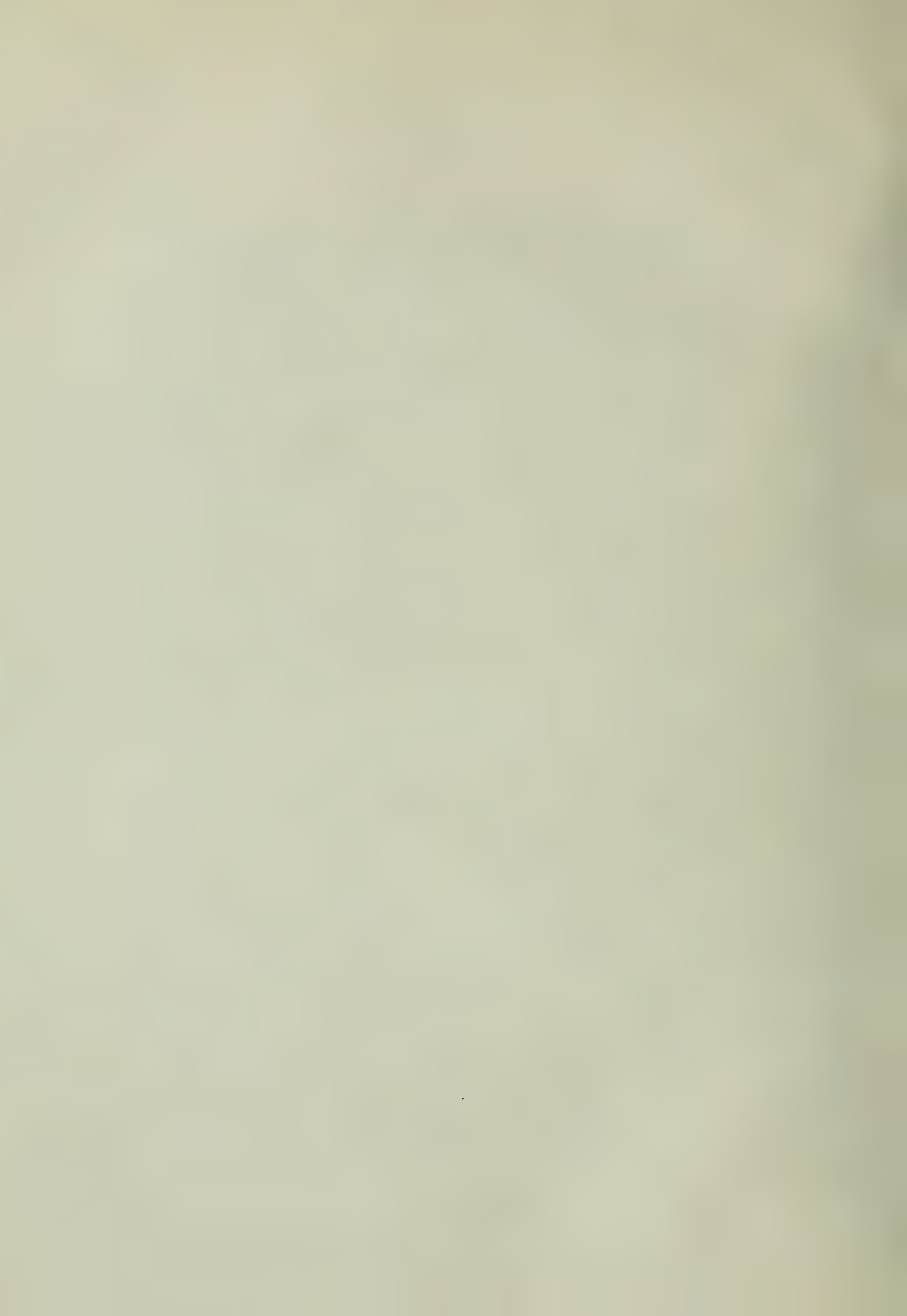
UFFIZIEN, NR. 12929: AKTSTUDIE FÜR EINEN BOGENSCHÜTZEN DER „SCHLACHT VON ZARA“ IN DER SALA DELLO SCRUTINIO DES DOGENPALASTES.

UFFIZI, NO. 12929: STUDY FOR AN ARCHER IN THE "BATTLE OF ZARA" IN THE SALA DELLO SCRUTINIO IN THE PALAZZO DUCALE.

UFFIZIEN, NO. 12929: STUDIO PER UN ARCIERE DELLA „BATTAGLIA DI ZARA“ NELLA SALA DELLO SCRUTINIO NEL PALAZZO DUCALE.







48.

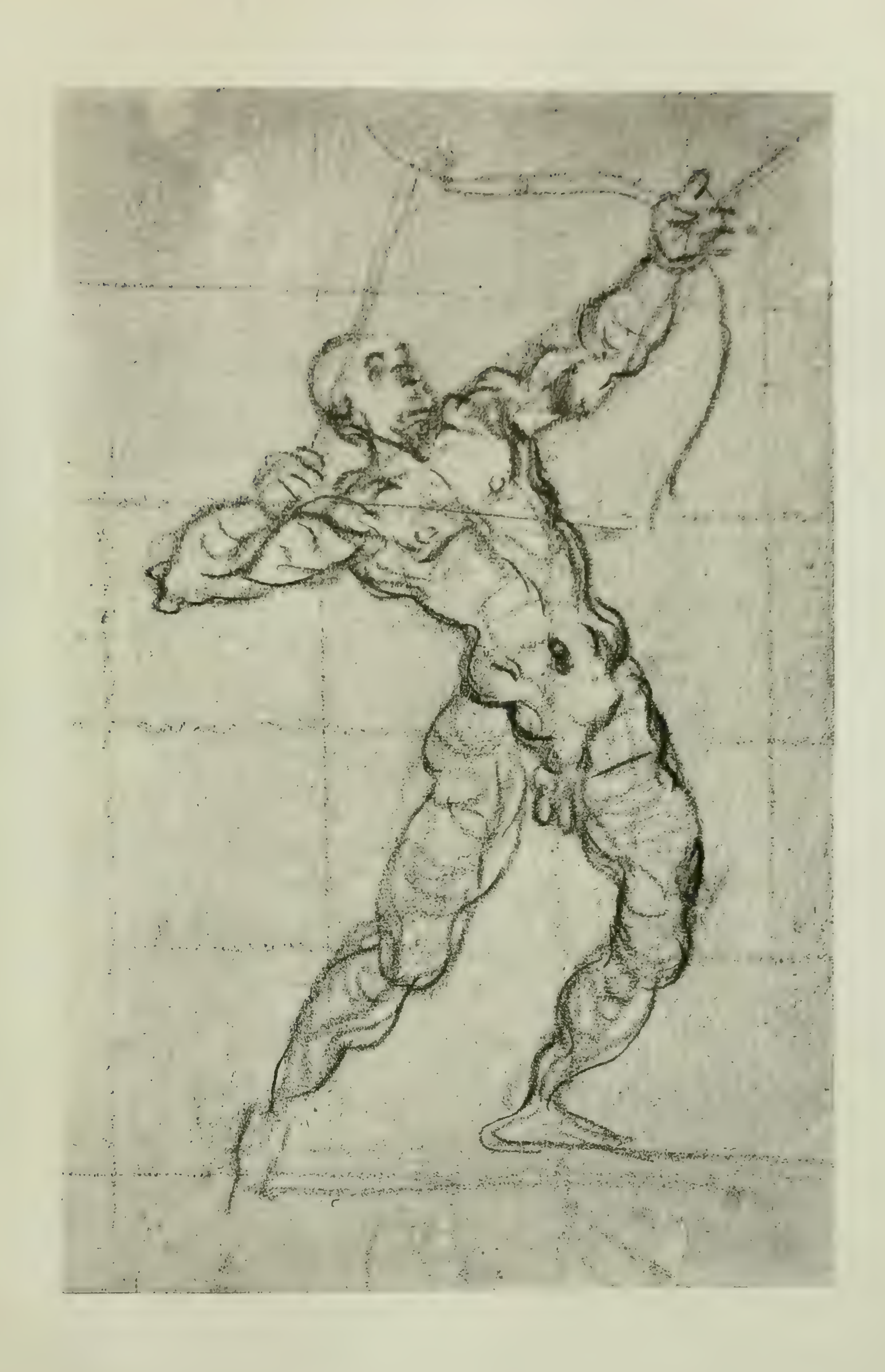
F L O R E N Z

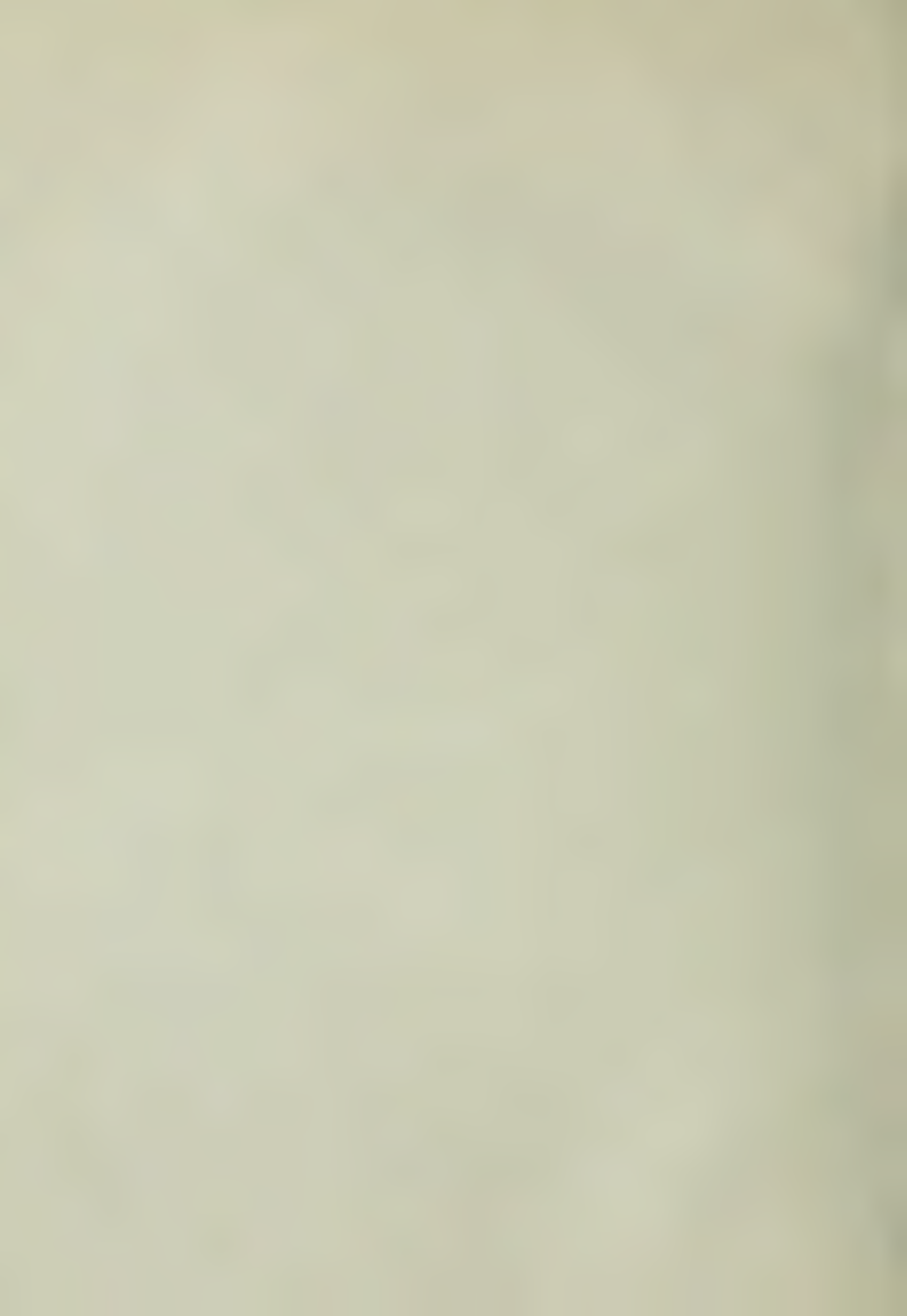
UFFIZIEN, NR. 12968: AKTSTUDIE FÜR EINEN BOGEN-SCHÜTZEN DER „SCHLACHT VON ZARA" IN DER SALA DELLO SCRUTINIO DES DOGENPALASTES.

UFFIZI, NO. 12968: STUDY FOR AN ARCHER IN THE "BATTLE OF ZARA" IN THE SALA DELLO SCRUTINIO IN THE PALAZZO DUCALE.

UFFIZI, NO. 12968: STUDIO PER UN ARCIERE DELLA „BATTAGLIA DI ZARA" NELLA SALA DELLO SCRU-TINIO NEL PALAZZO DUCALE.







49.

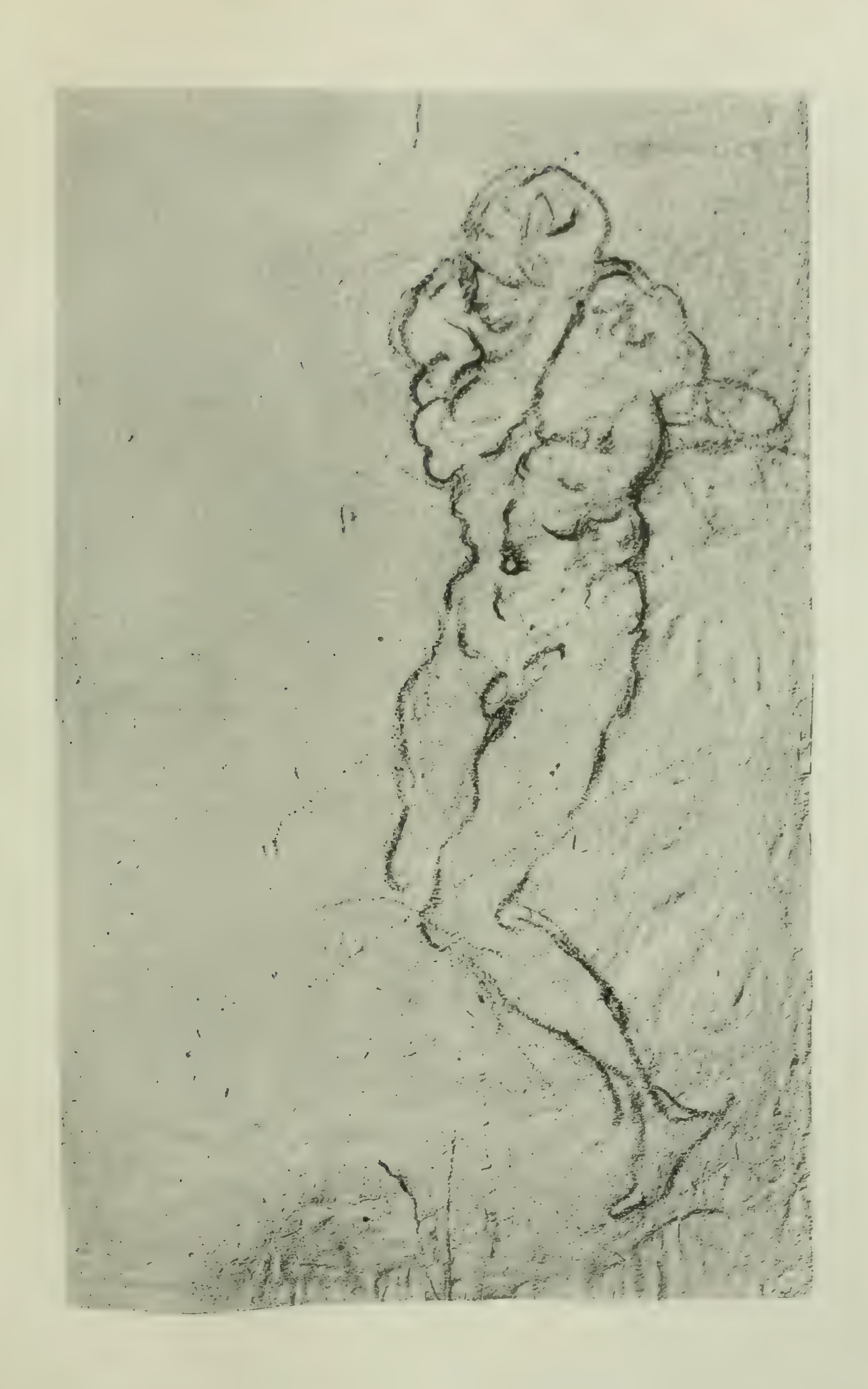
R O M

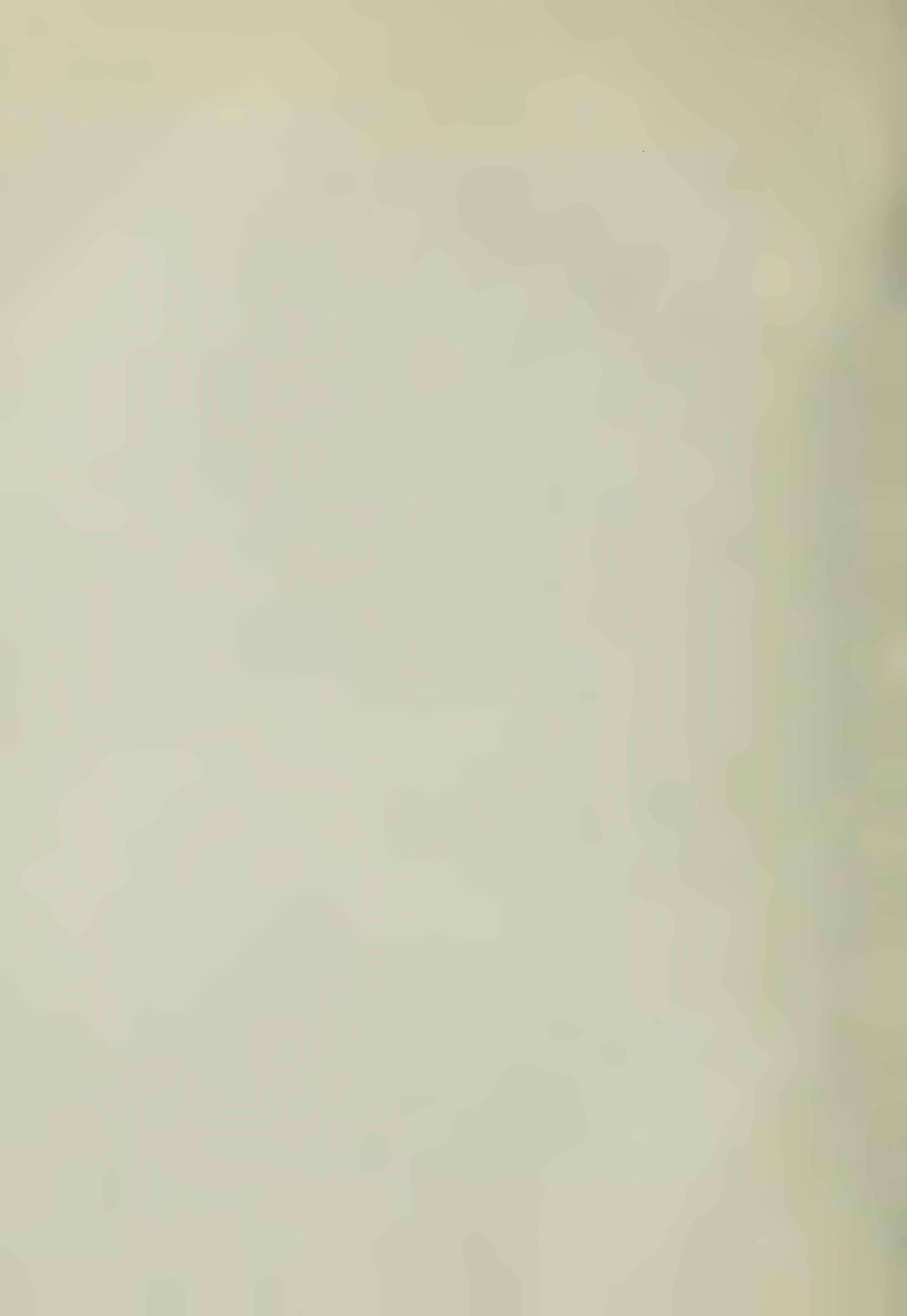
PALAZZO CORSINI, KUPFERSTICHKABINETT, NR. 125859: MÄNNLICHER AKT.

PALAZZO CORSINI, PRINT ROOM, NO. 125859: STUDY OF A NUDE MAN.

PALAZZO CORSINI, GABINETTO DELLE STAMPE, NO. 125859: STUDIO DI NUDO.







50.

FRANKFURT

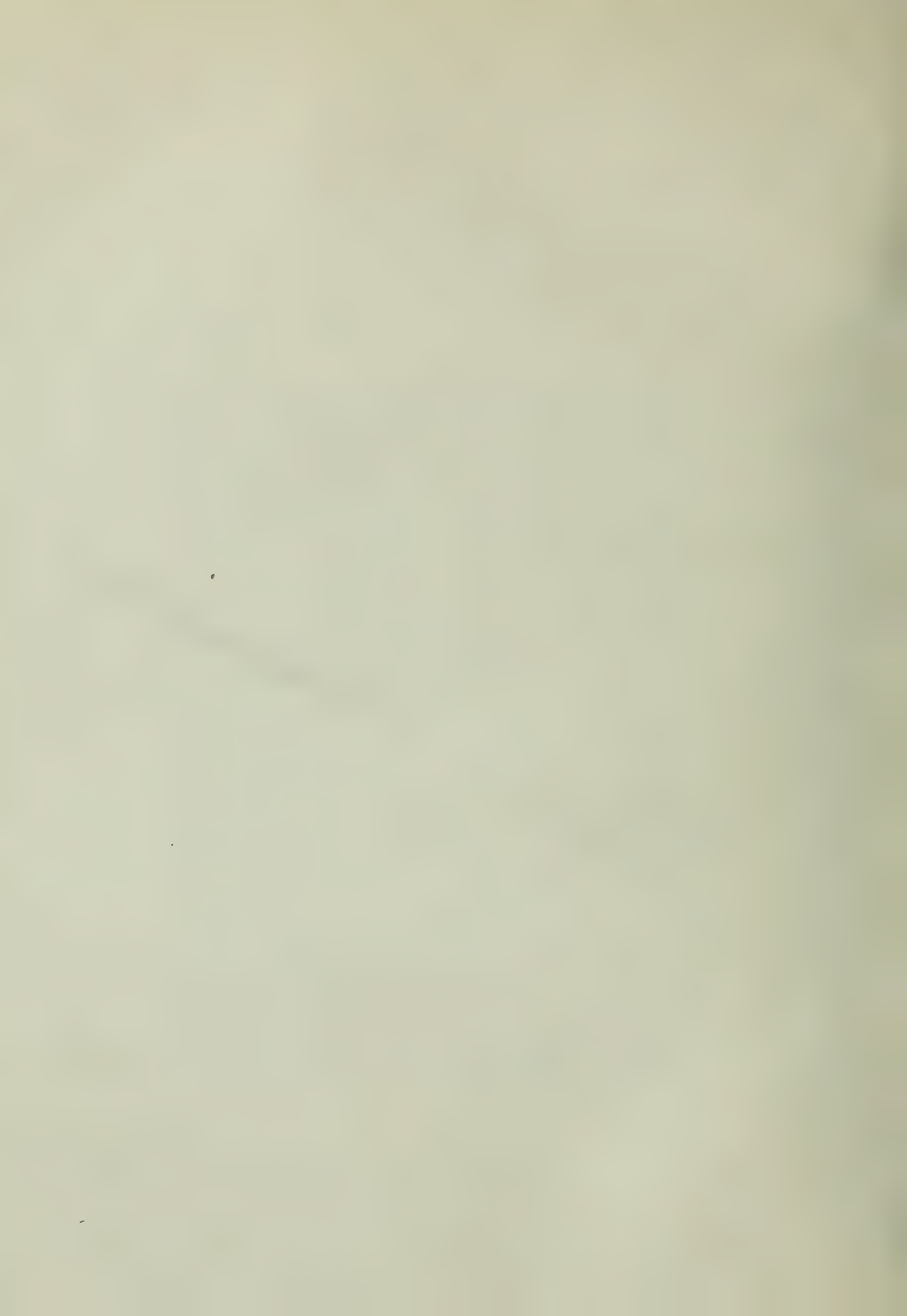
STÄDELSCHES INSTITUT, NR. 4420: LIEGENDER MÄNNLICHER AKT, EINZELSTUDIE FÜR DIE „AUFFINDUNG DES LEICHNAMS DES HL. MARKUS" IN DER BRERA ZU MAILAND.

STAEDELSCHES INSTITUT, NO. 4420: STUDY OF A NUDE FOR THE PICTURE AT THE BRERA IN MILAN "FINDING OF THE BODY OF ST. MARK".

STAEDELSCHES INSTITUT, NO. 4420: STUDIO DI NUDO PER IL QUADRO DI BRERA, LA SCOPERTA DEL CADAVERE DI S. MARCO.







51.

L O N D O N

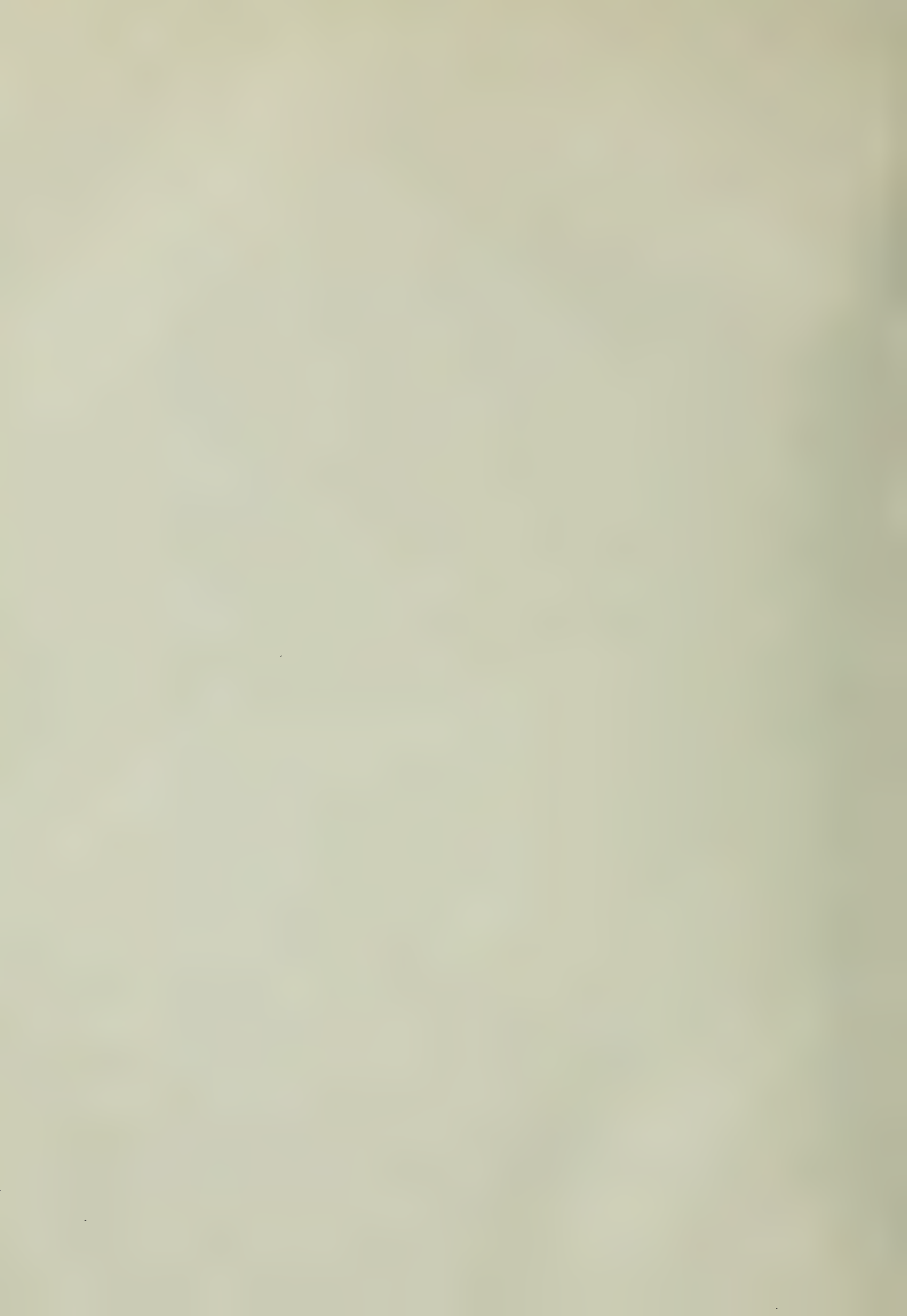
BRITISCHES MUSEUM, KUPFERSTICHKABINETT, 1913. 3.–31.–180: STUDIE FÜR DEN HOLOFERNES IM PRADO ZU MADRID.

BRITISH MUSEUM, PRINT ROOM, 1913. 3.–31.–180: STUDY FOR THE HOLOFERNES AT THE PRADO IN MADRID.

MUSEO BRITANNICO, GABINETTO DELLE STAMPE, 1913. 3.–31.–180: STUDIO PER LA MORTE DI OLOFERNE NEL PRADO DI MADRID.







52.

FLORENZ

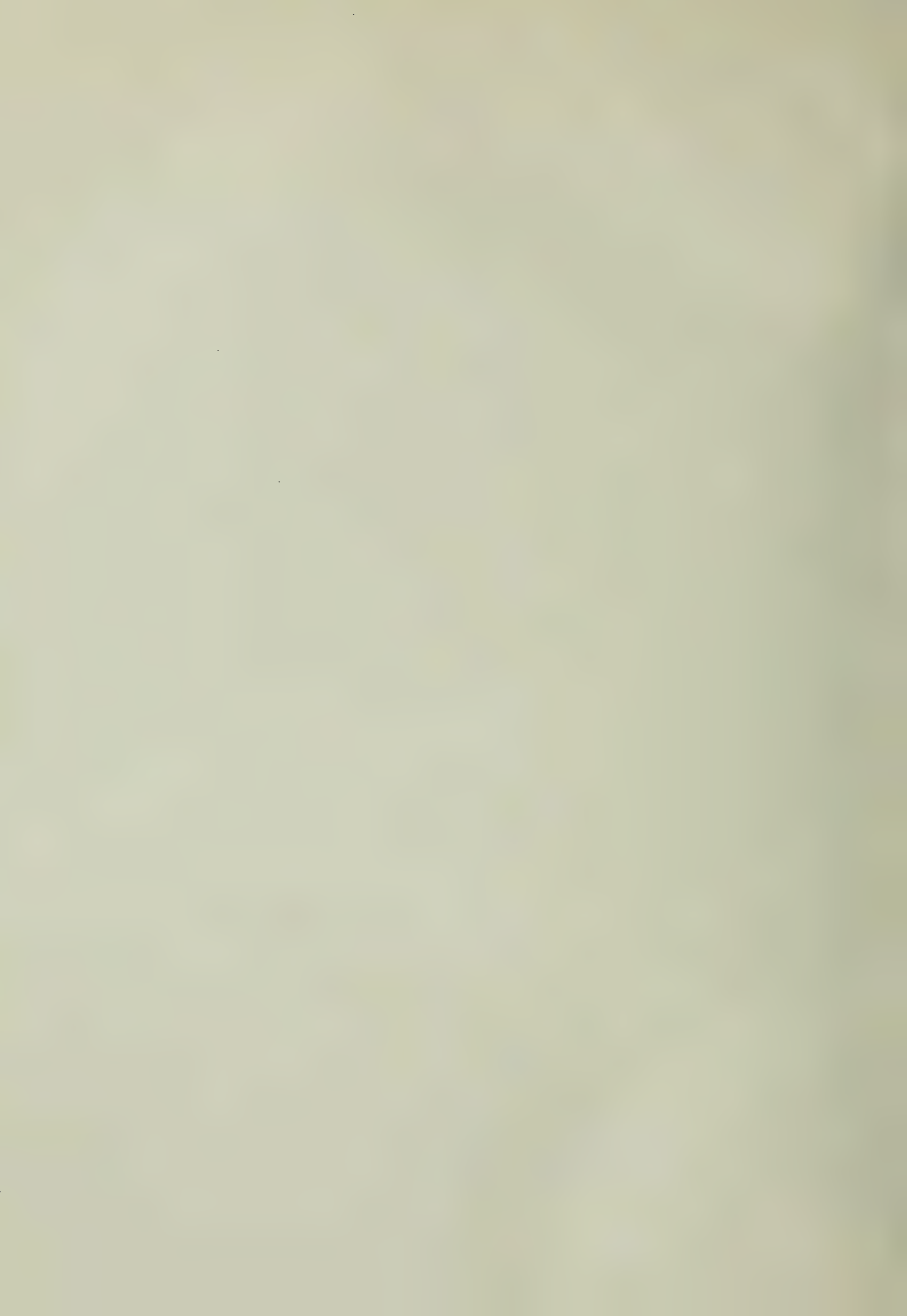
UFFIZIEN, NR. 12969: STUDIE FÜR EINEN KRIEGER (?).

UFFIZI, NO. 12969: STUDY FOR A WARRIOR (?).

UFFIZI, NO. 12969: STUDIO PER UN GUERRIERO (?).







53.

D R E S D E N

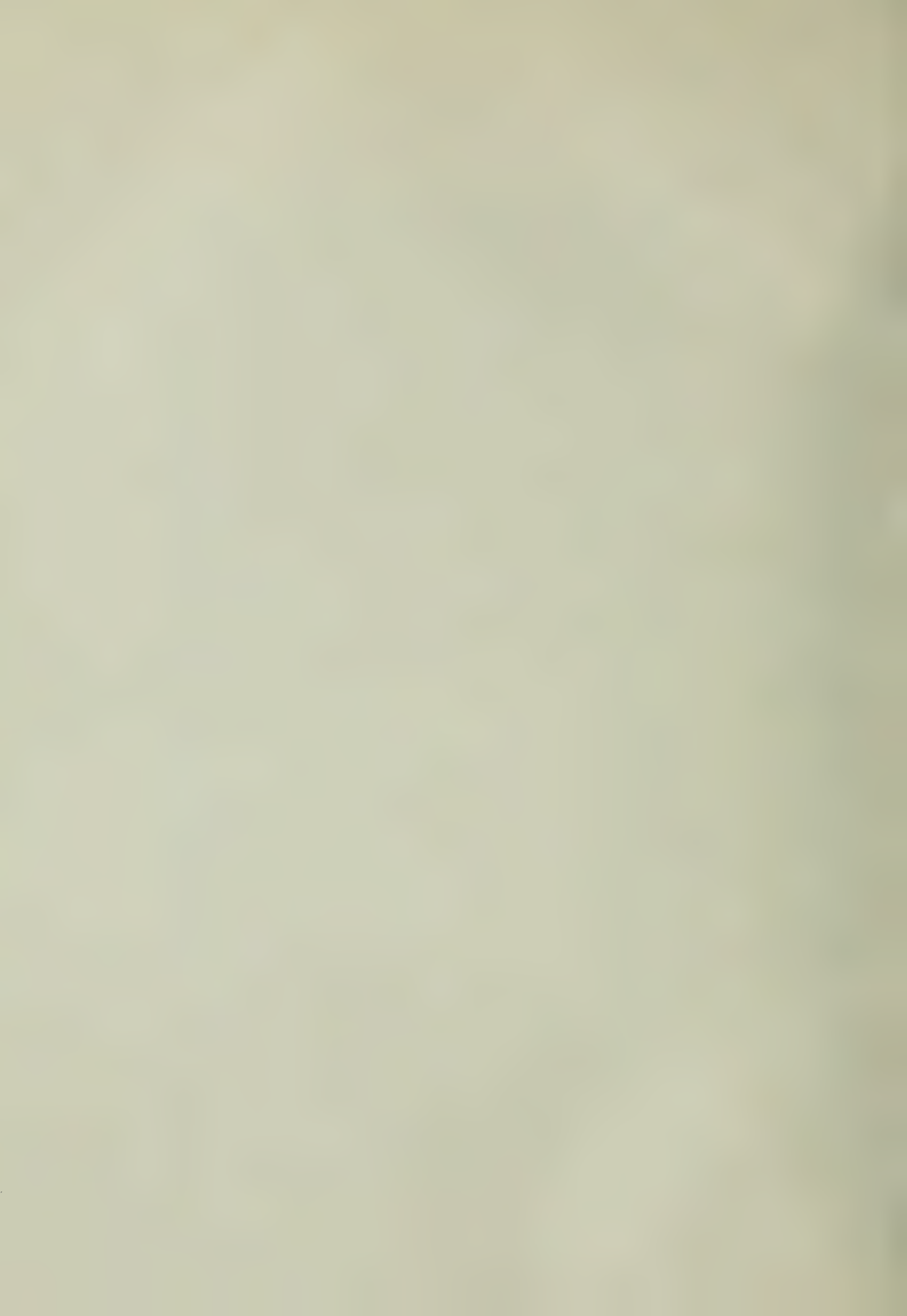
KUPFERSTICHKABINETT: STUDIE NACH EINEM MANN MIT EINER SCHAUFEL (?) IN DEN HÄNDEN.

PRINT ROOM: STUDY OF A MAN WITH A SHOVEL (?).

GABINETTO DELLE STAMPE: STUDIO DI UN UOMO CON UNA VANGA (?) NELLE MANI.







54.

LONDON

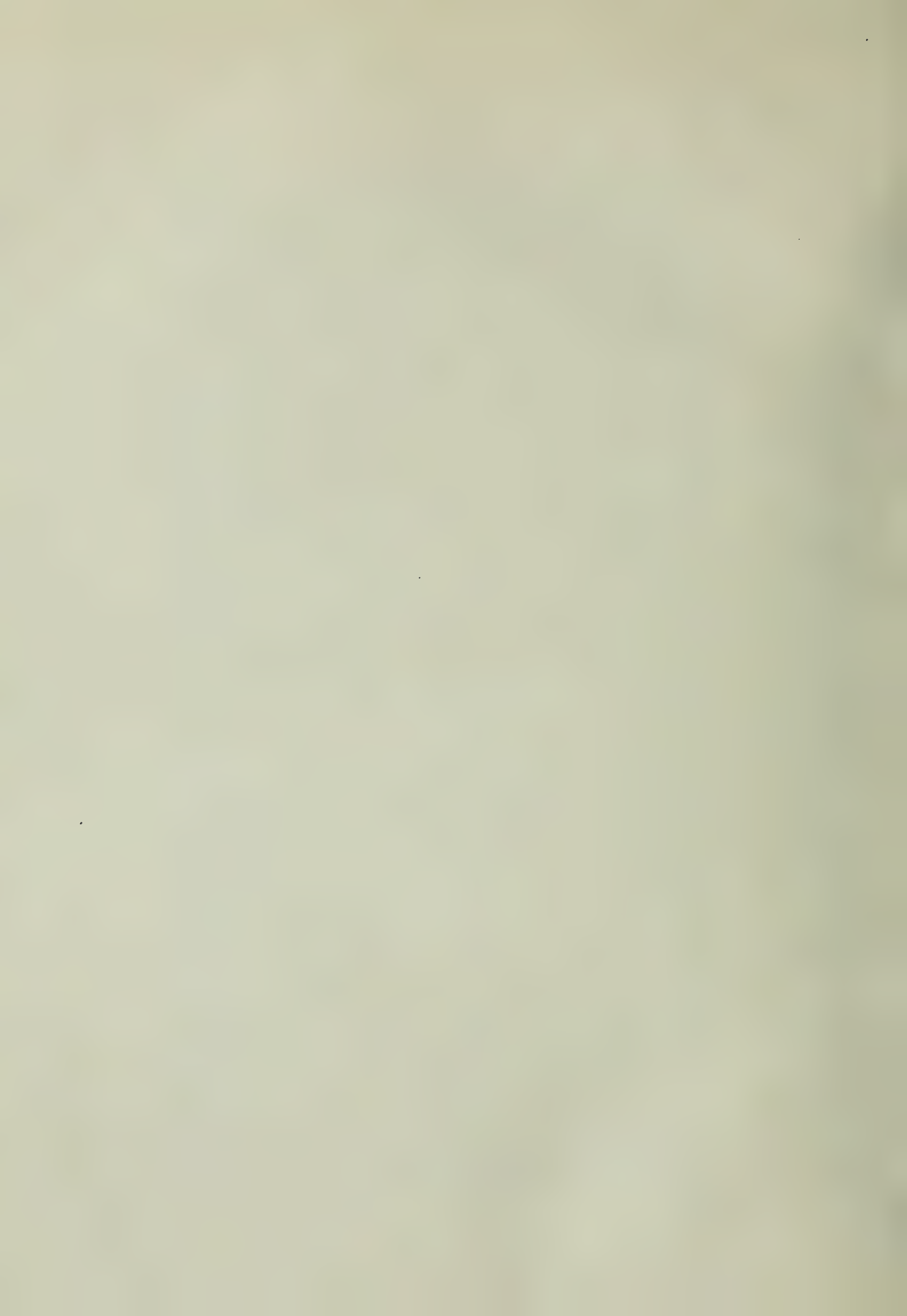
BRITISCHES MUSEUM, 1913. 3.–31.–198: MÄNNLICHER AKT.

BRITISH MUSEUM, 1913. 3.–31.–198: STUDY OF A NUDE.

MUSEO BRITANNICO, 1913. 3.–31.–198: STUDIO DI NUDO.







55.

F L O R E N Z

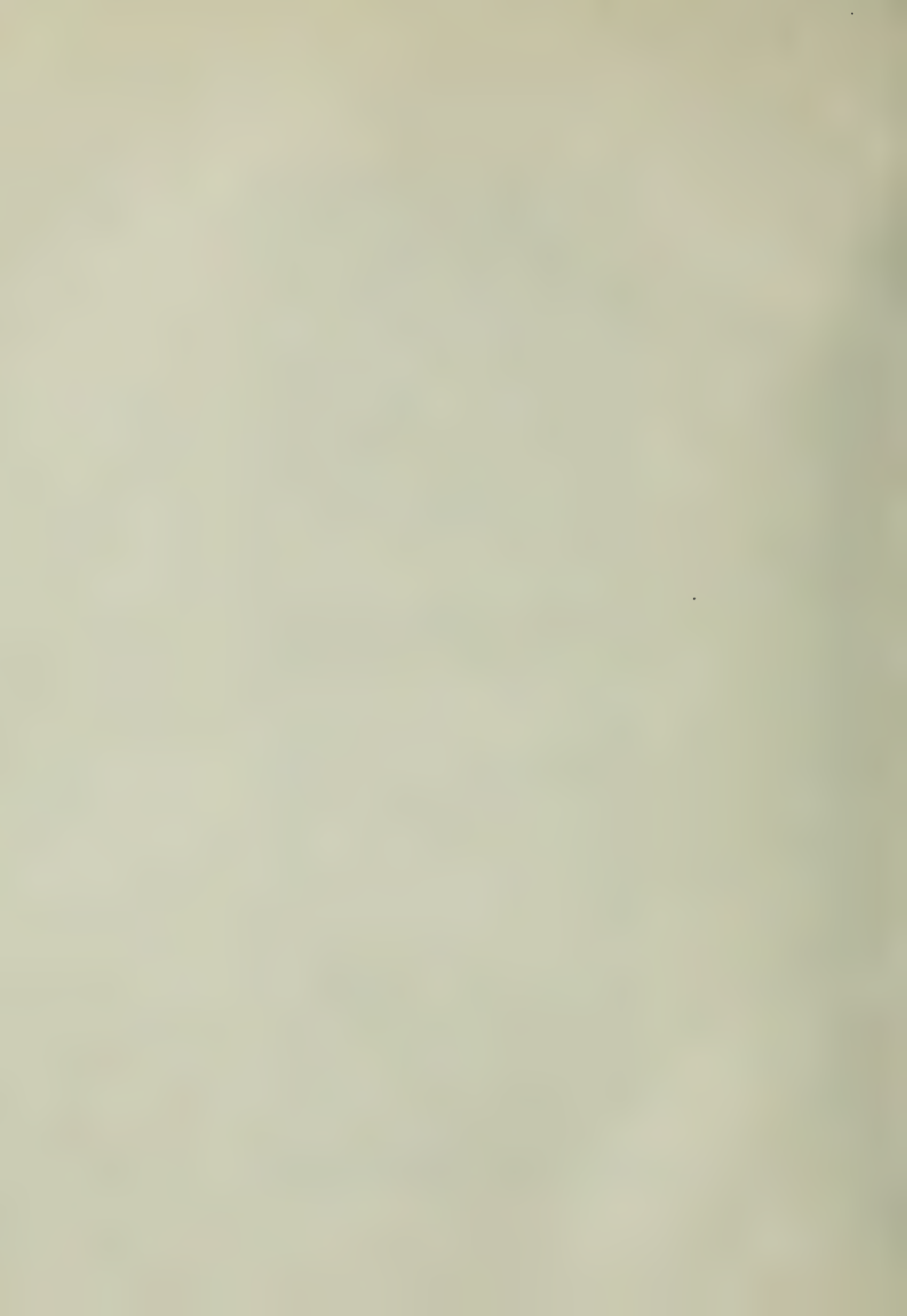
UFFIZIEN, NR. 1833: WEIBLICHER HALBAKT.

UFFIZI, NO. 1833: STUDY OF A FEMALE HALF NUDE.

UFFIZI, NO. 1833: STUDIO DI DONNA MEZZA NUDA.







56.

FLORENZ

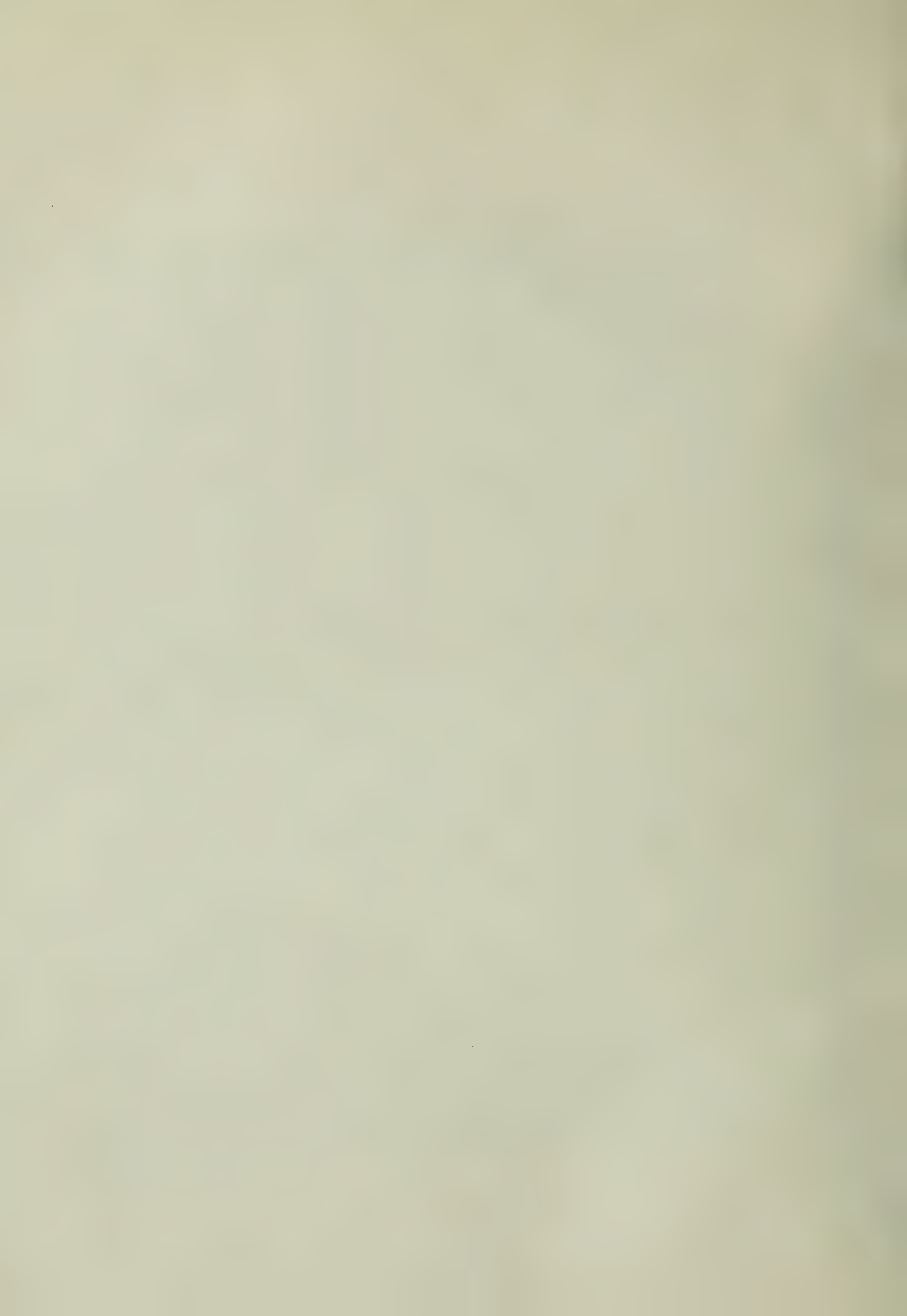
UFFIZIEN, NR. 12986: VORLAGE FÜR EINEN PHILOSOPHEN DER MARKUSBIBLIOTHEK.

UFFIZI, NO. 12986: STUDY FOR ONE OF THE PHILOSOPHERS OF THE LIBRARY OF SAN MARCO.

UFFIZI, NO. 12986: STUDIO DI UNO DEI FILOSOFI NELLA LIBRERIA DI S. MARCO.







57.

R O M

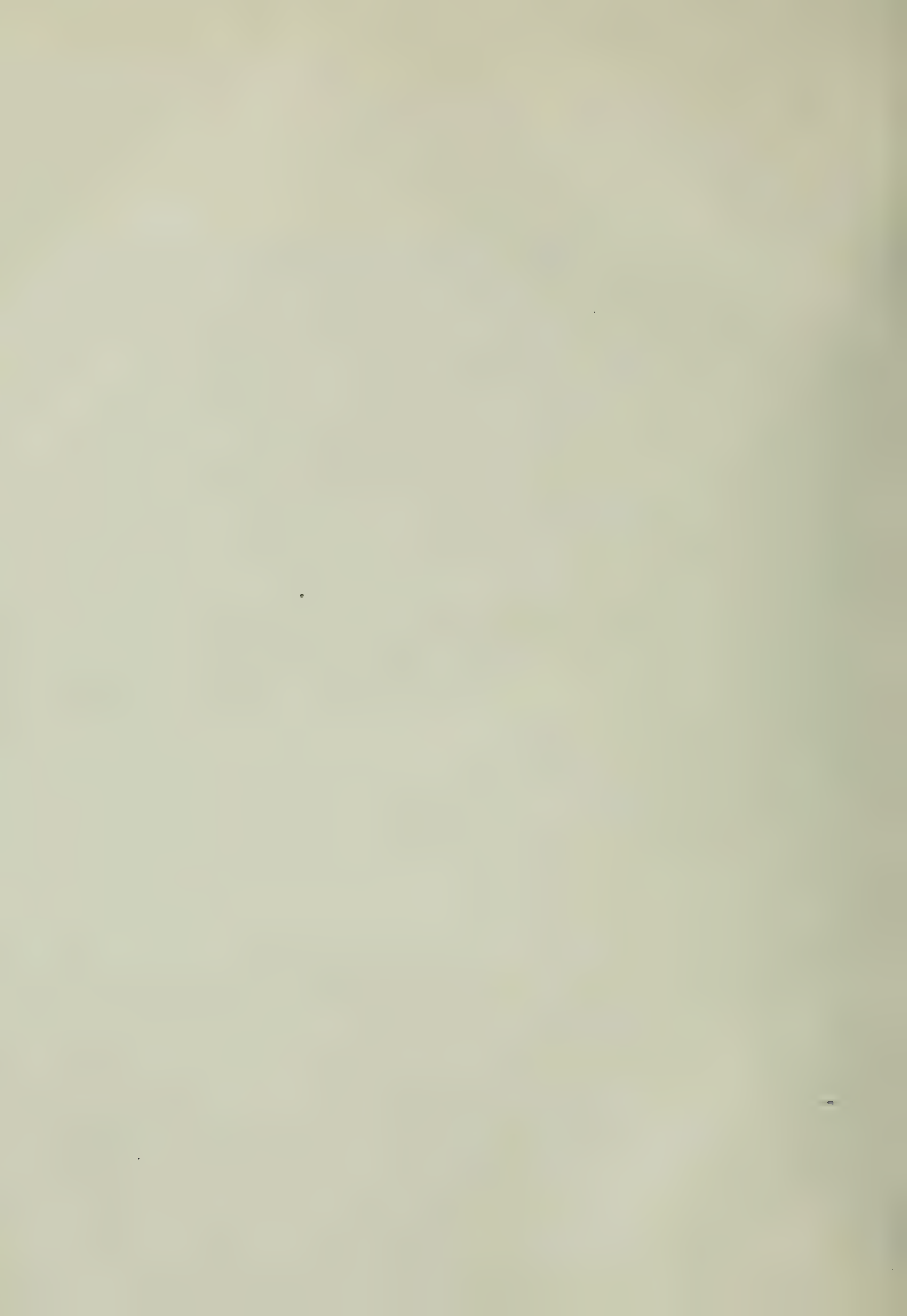
PALAZZO CORSINI, KUPFERSTICHKABINETT, NR. 125523: DRAPERIESTUDIE.

PALAZZO CORSINI, PRINT ROOM, NO. 125523: DRAPERY STUDY.

PALAZZO CORSINI, GABINETTO DELLE STAMPE, NO. 125523: STUDIO DI UN PANNO DRAPPEGGIATO.







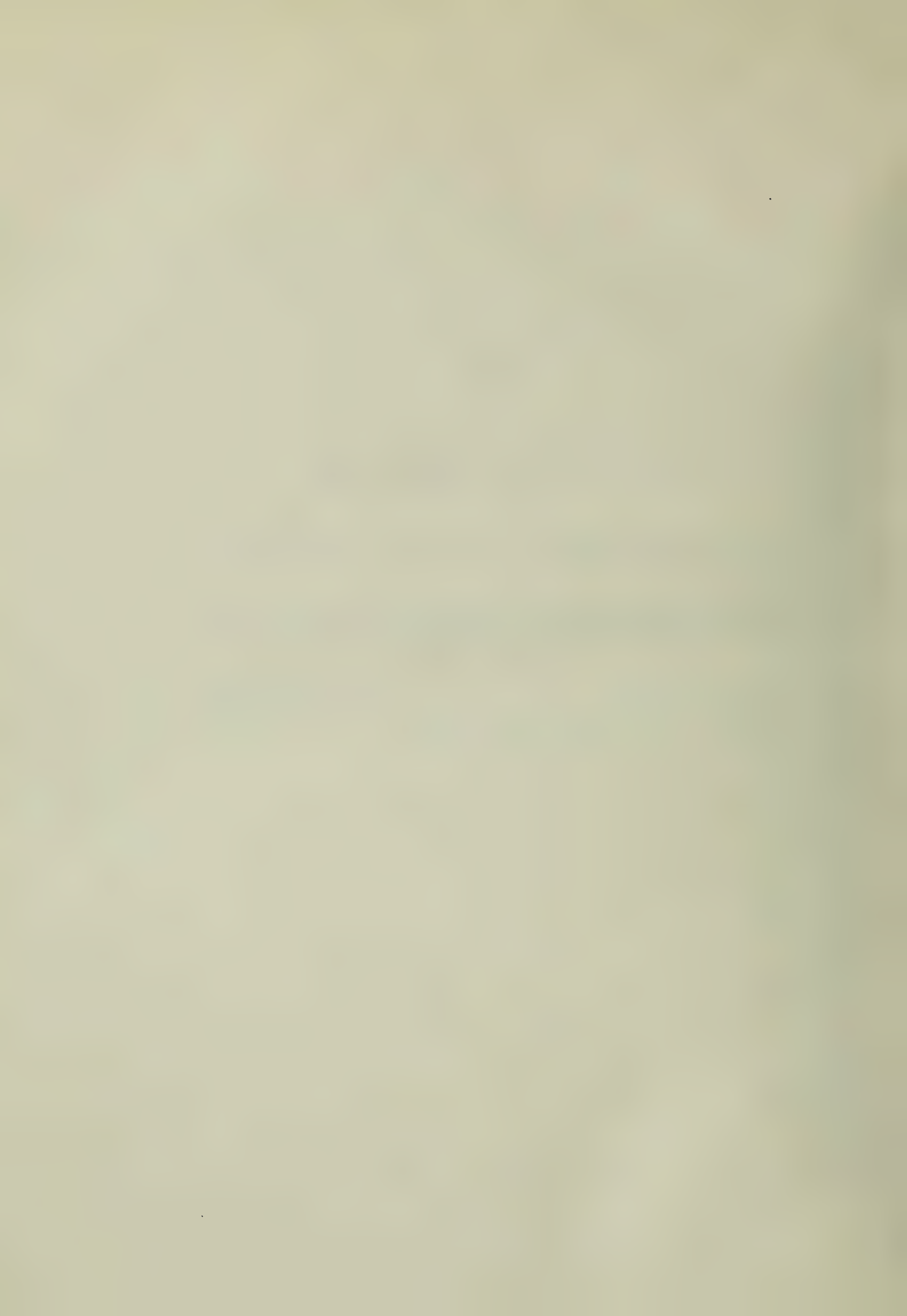
58.

FLORENZ

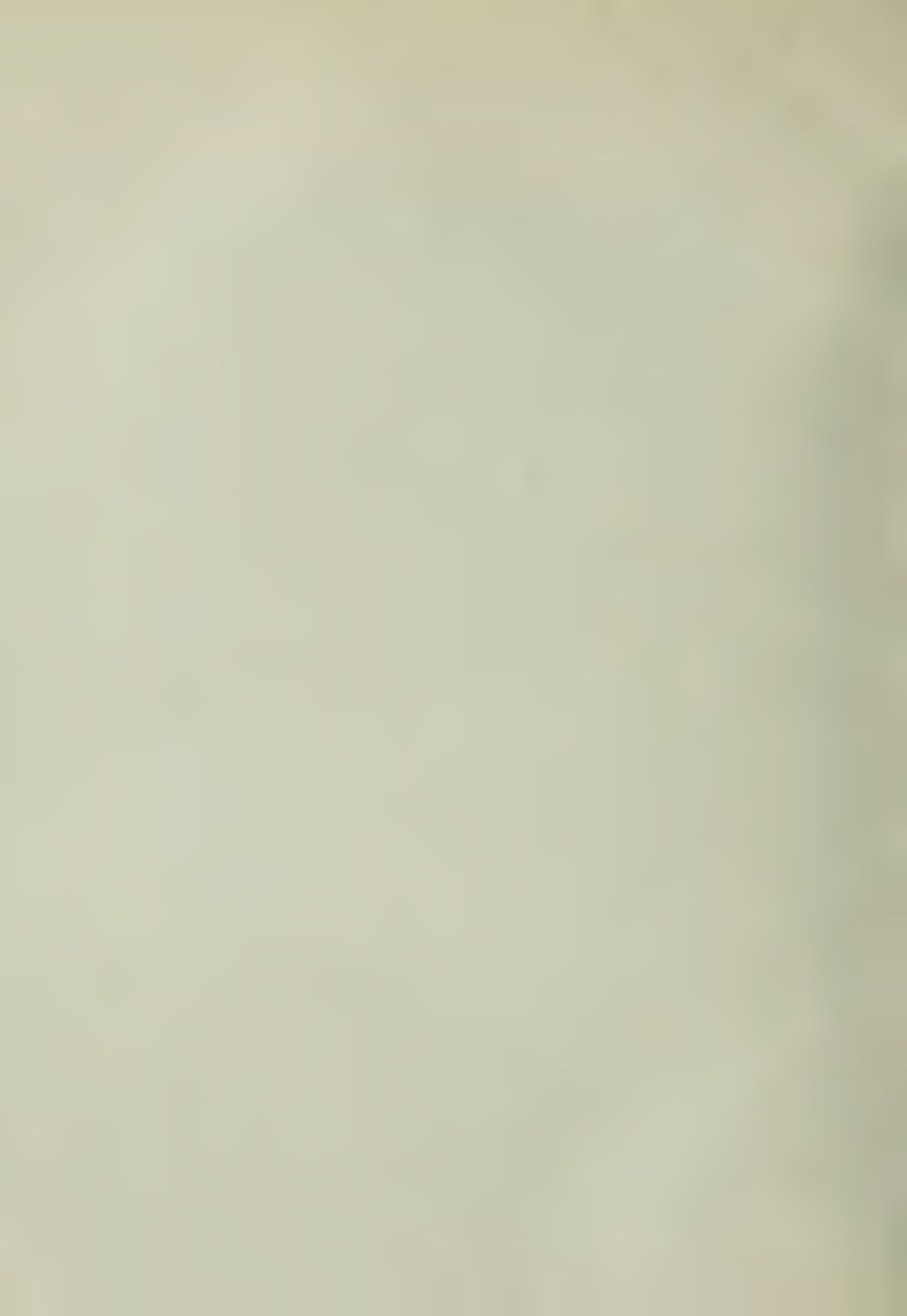
SAMMLUNG C. LOESER: STUDIE FÜR EINE MADONNA.

COLLECTION OF MR. C. LOESER: STUDY FOR A VIRGIN AND CHILD.

COLLEZIONE DEL SIGNOR C. LOESER: STUDIO DI UNA MADONNA.







59.

F L O R E N Z

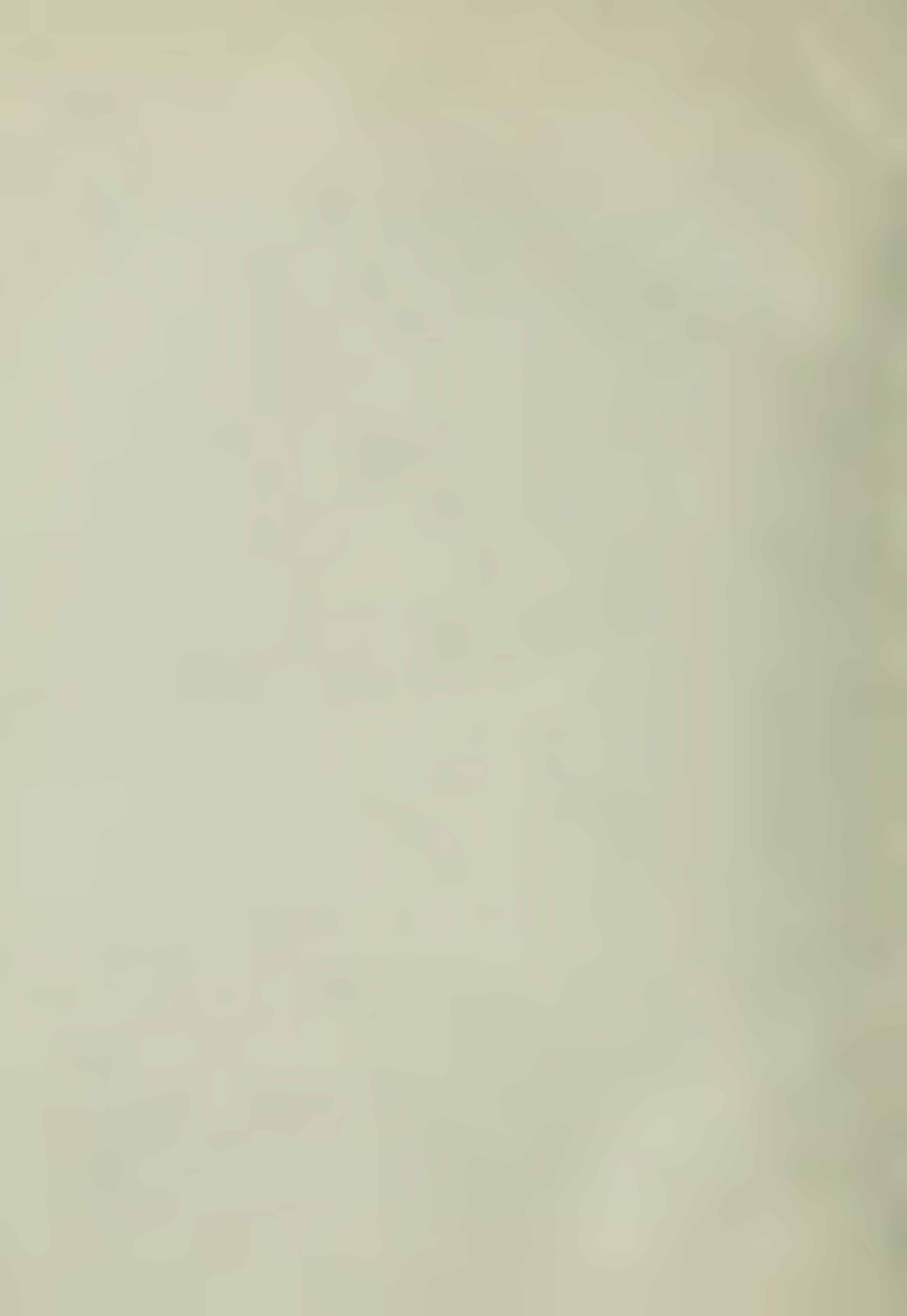
UFFIZIEN, NR. 13013: STUDIE FÜR EINEN KNIENDEN BISCHOF.

UFFIZI, NO. 13013: STUDY FOR A KNEELING BISHOP.

UFFIZI, NO. 13013: STUDIO DI UN VESCOVO INGIN-NOCCHIATO.







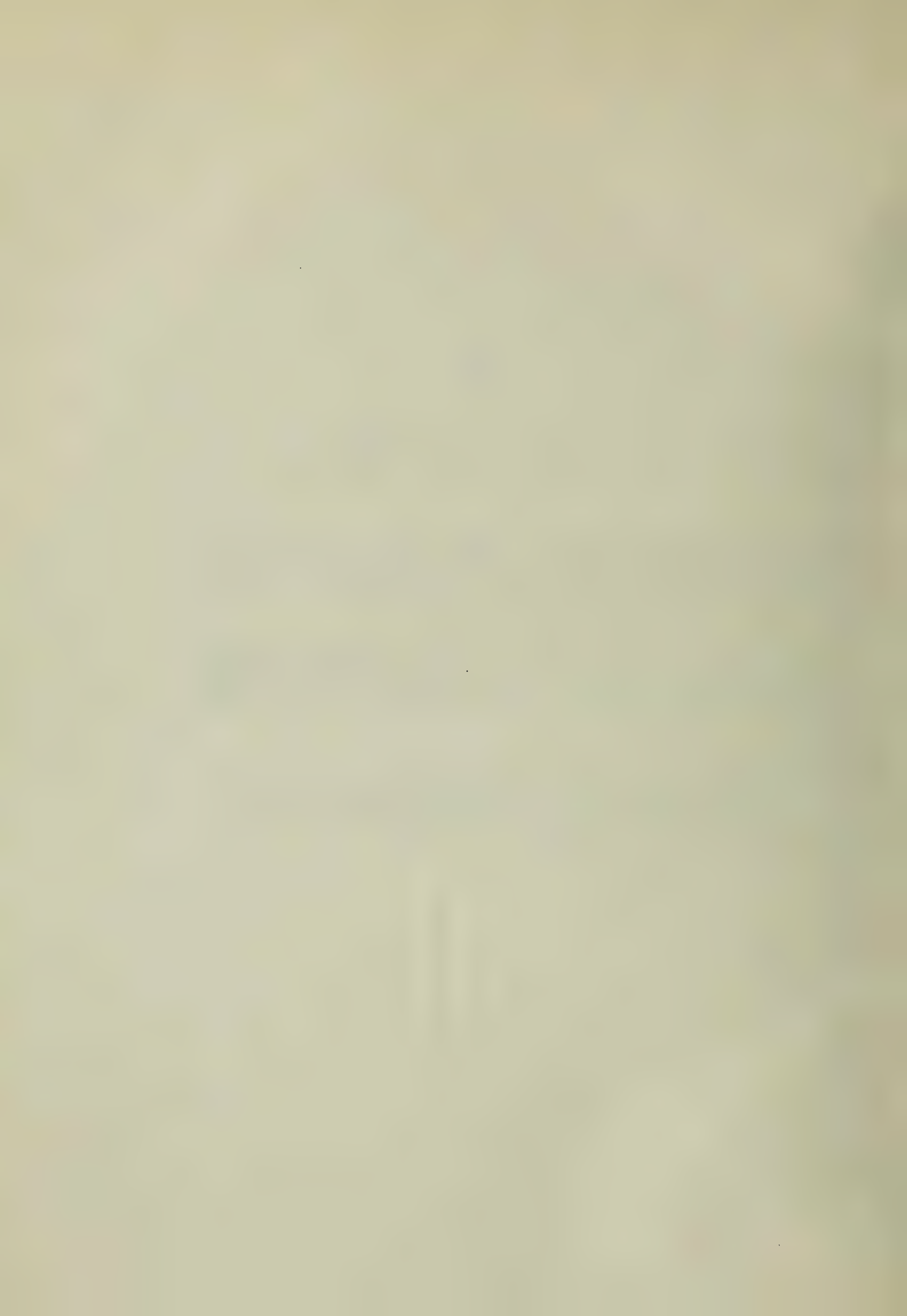
60.

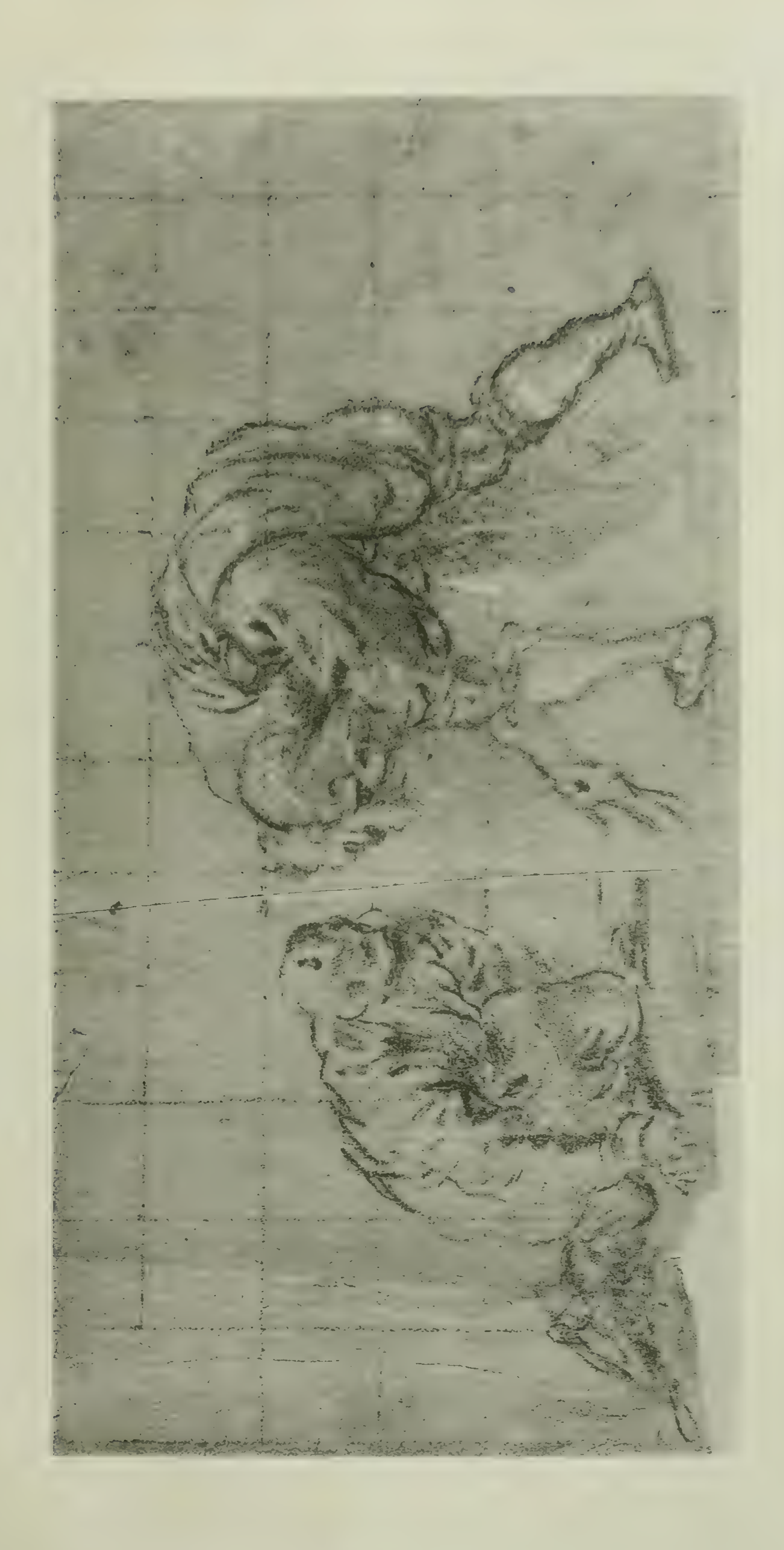
FLORENZ

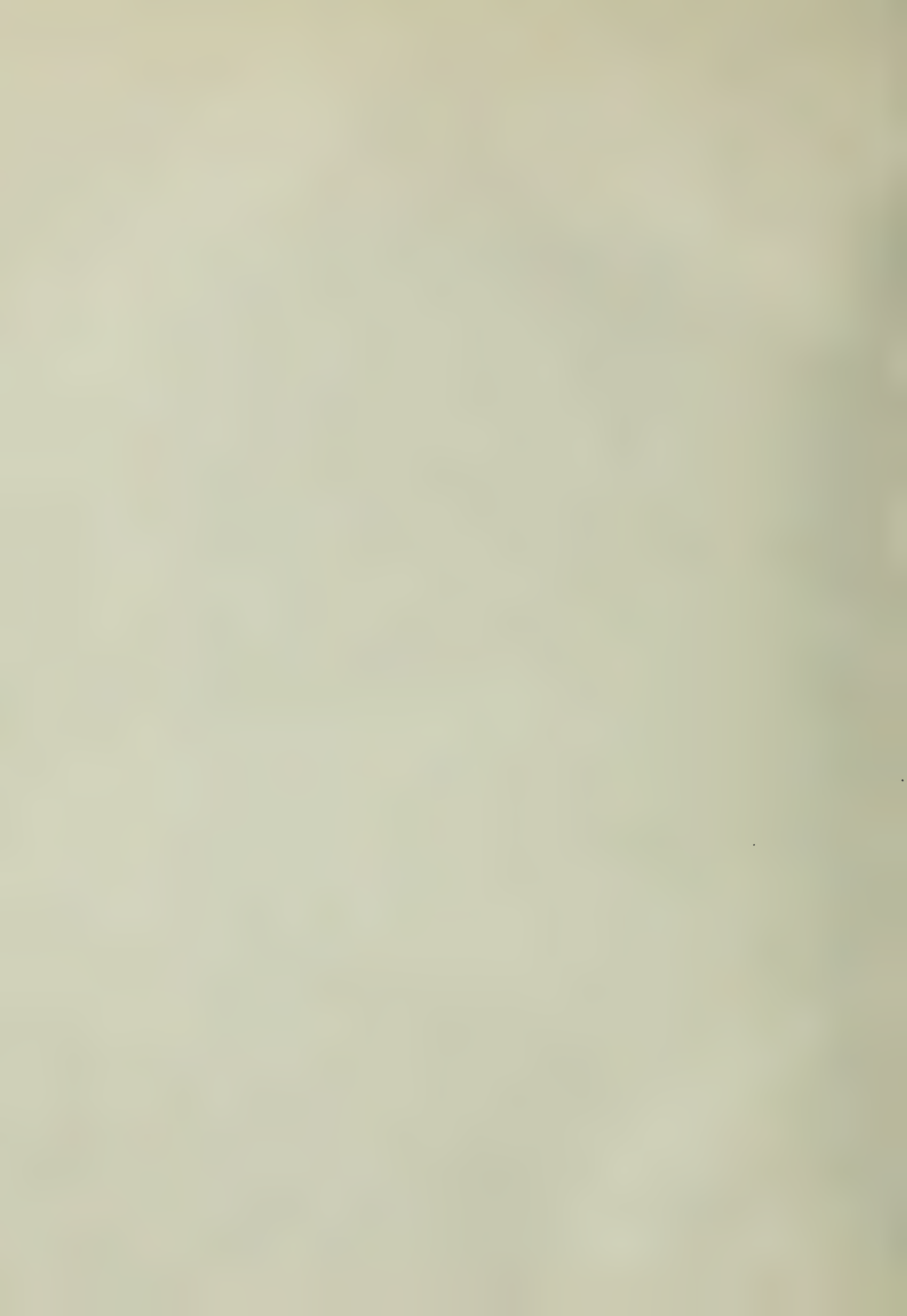
UFFIZIEN, NR. 13005: STUDIE FÜR DIE BEIDEN WÜRFELNDEN SOLDATEN DER „KREUZIGUNG" IN DER ACCADEMIA ZU VENEDIG.

UFFIZI, NO. 13005: STUDY FOR THE TWO SOLDIERS THROWING DICE IN "THE CRUCIFIXION" AT THE ACCADEMIA IN VENICE.

UFFIZI, NO. 13005: SOLDATI, CHE GIUOCANO AI DADI. STUDIO DELLA CROCEFISSIONE NELL' ACCADEMIA DI VENEZIA.







61.

B E R L I N

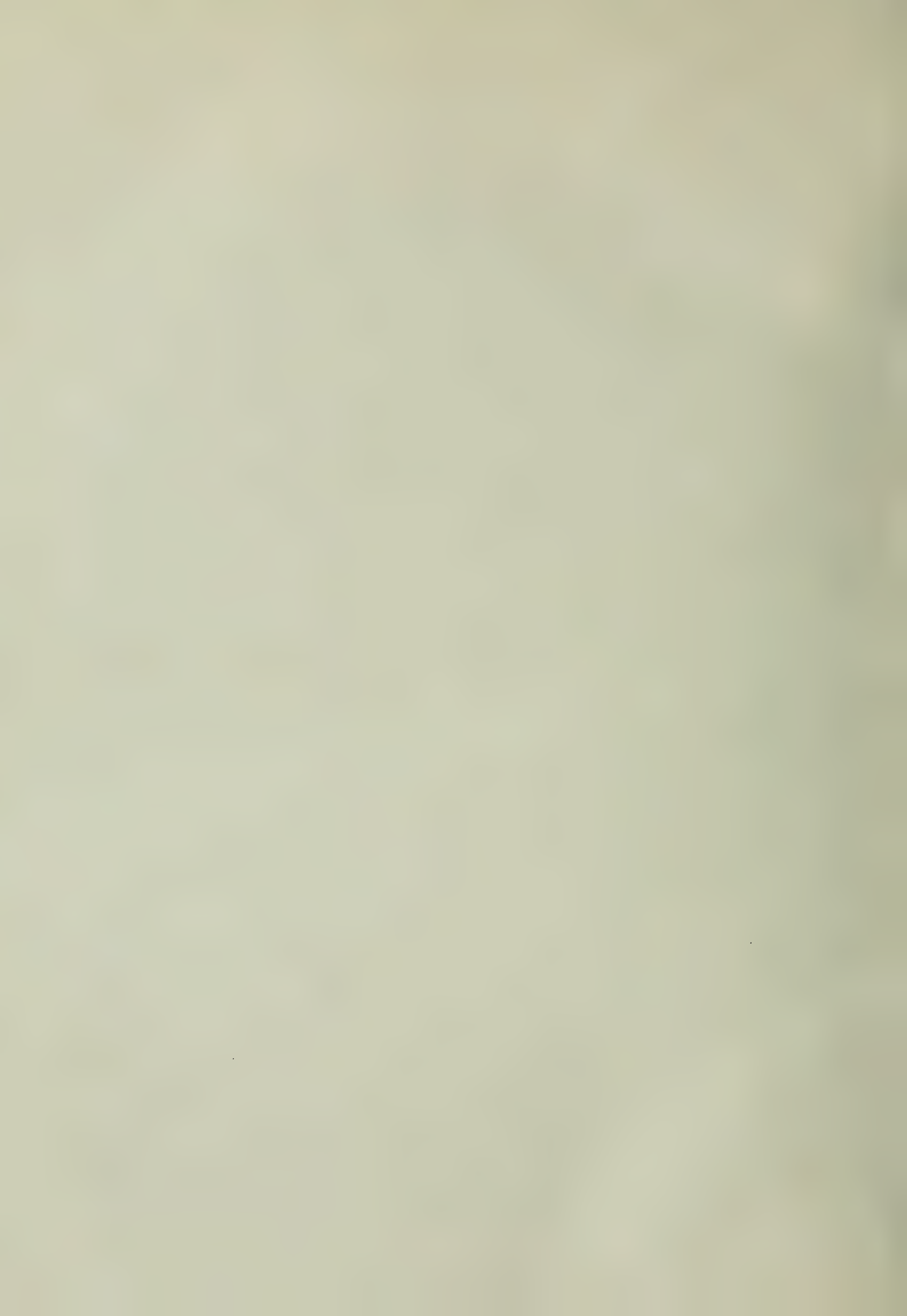
KUPFERSTICHKABINETT, NR. 5084: STUDIEN NACH DEM BEKLEIDETEN MODELL.

PRINT ROOM, NO. 5084: STUDIES OF A DRESSED MAN.

GABINETTO DELLE STAMPE, NO. 5084: STUDIO DI UN MODELLO VESTITO.







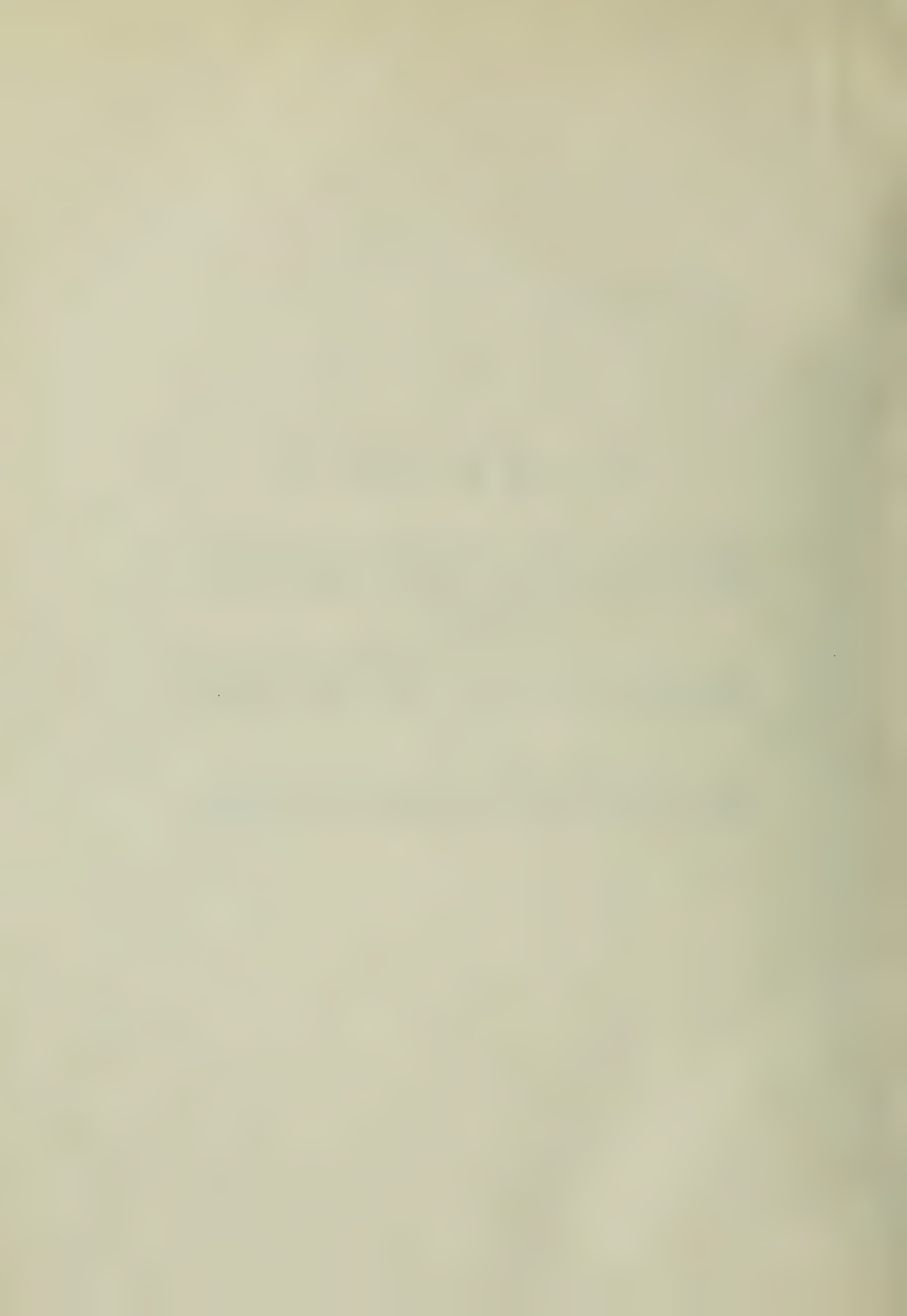
62.

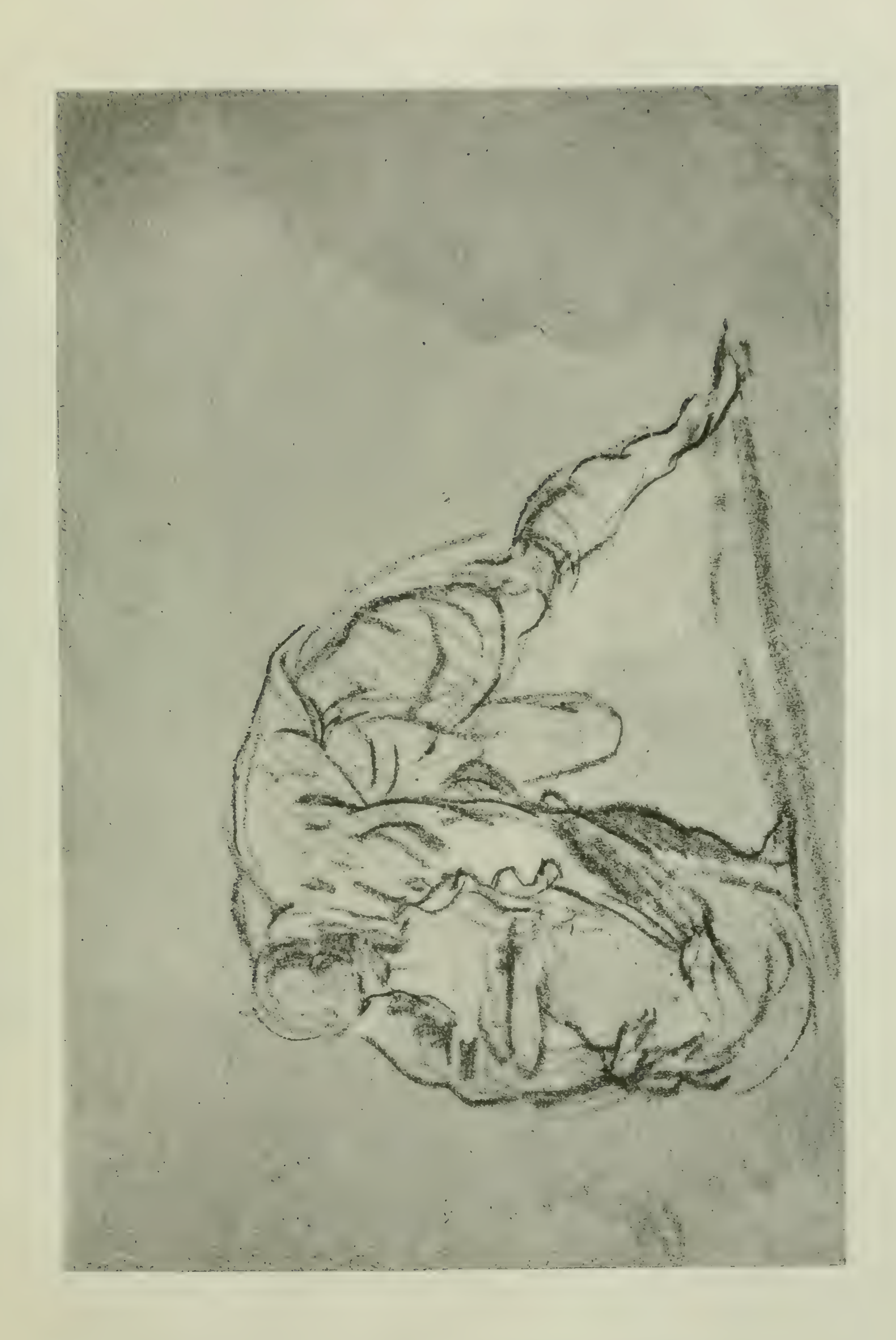
F L O R E N Z

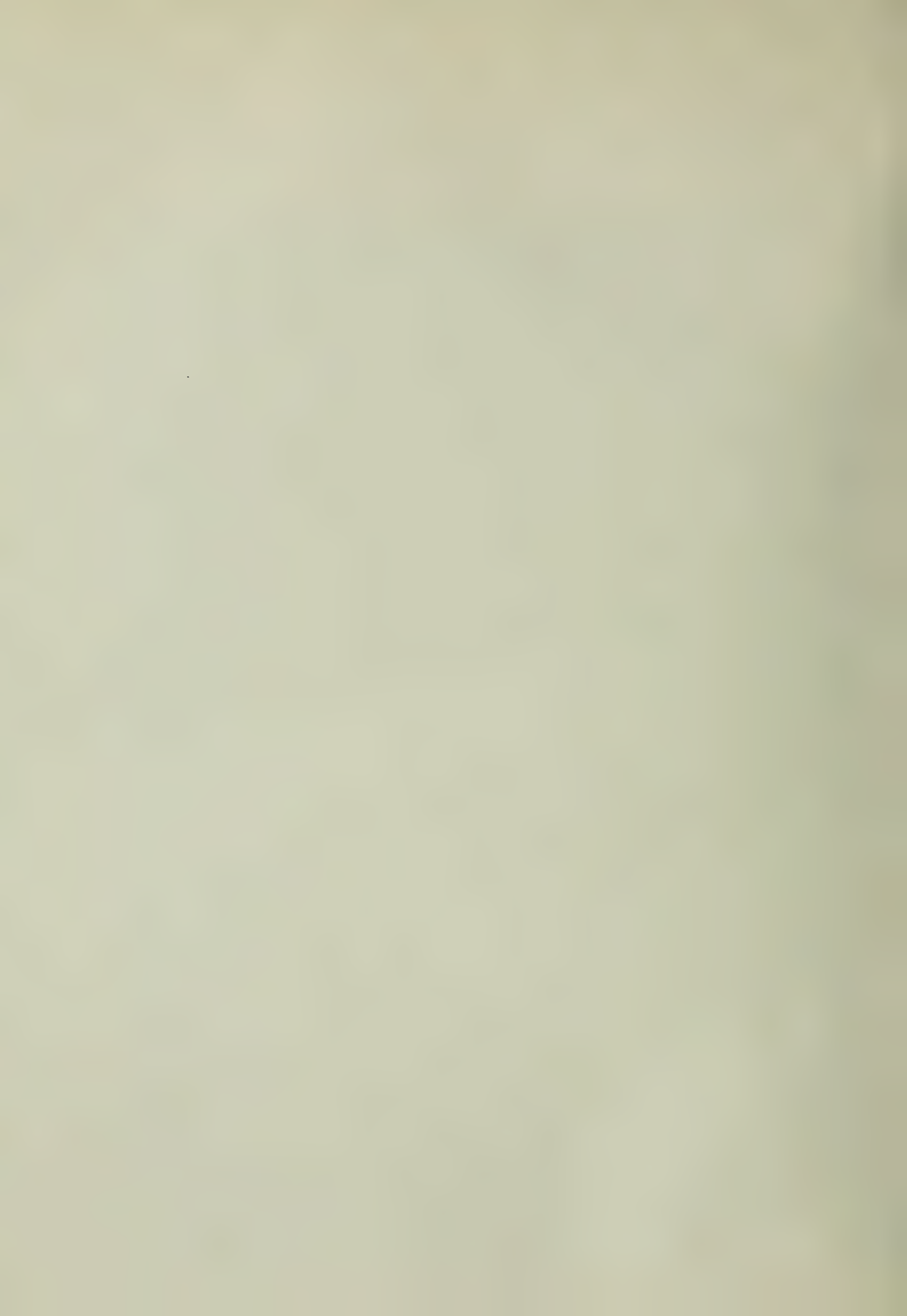
UFFIZIEN, NR. 13006: EINZELSTUDIE FÜR EINEN DIENER DER „HOCHZEIT ZU KANA“ IN DER SALUTE ZU VENEDIG.

UFFIZI, NO. 13006: STUDY FOR A SERVANT IN "THE MARRIAGE AT CANA" AT S. MARIA DELLA SALUTE, VENICE.

UFFIZI, NO. 13006: STUDIO PER LE „NOZZE DI CANNA“ NELLA MADONNA DELLA SALUTE DI VENEZIA.







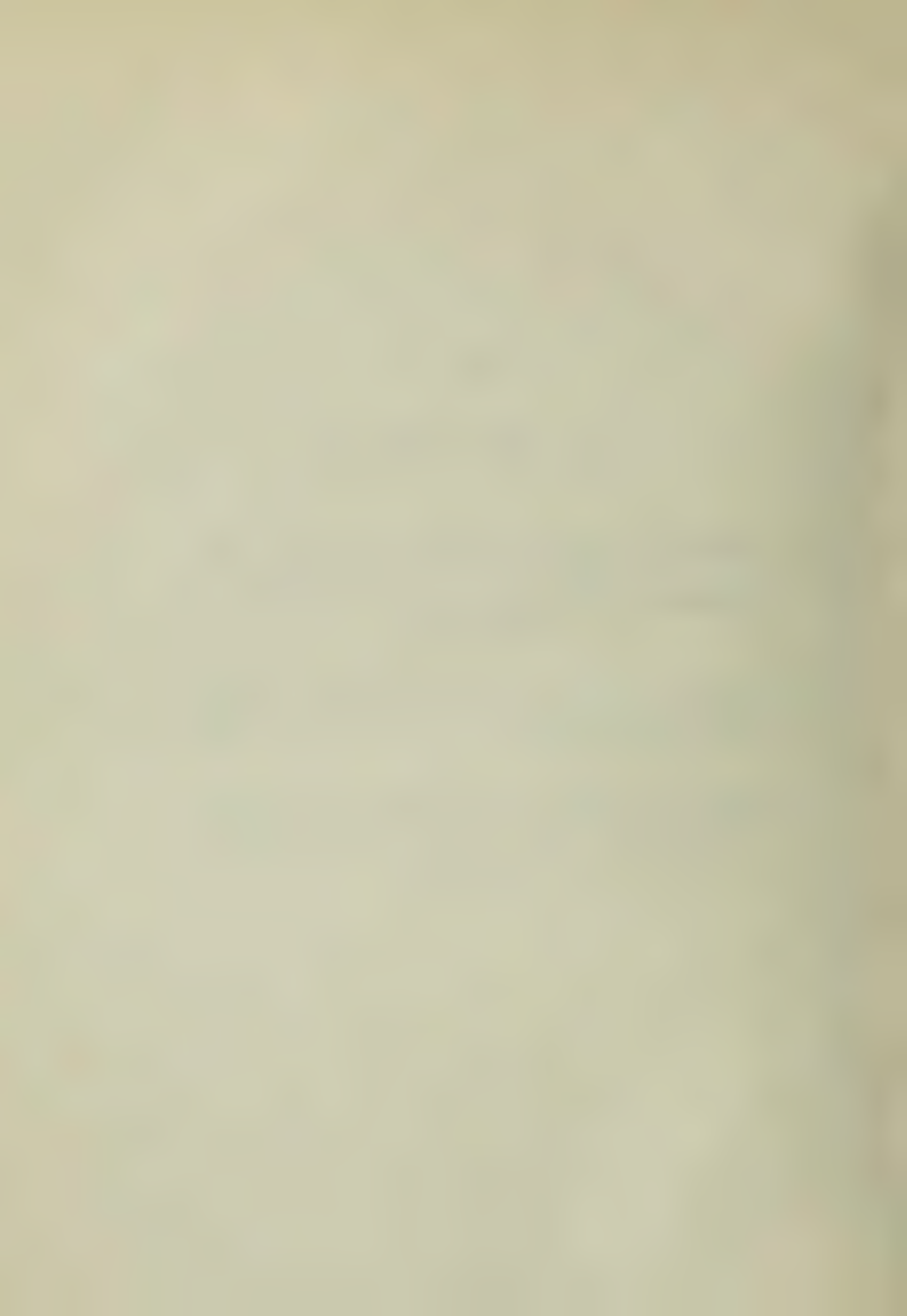
63.

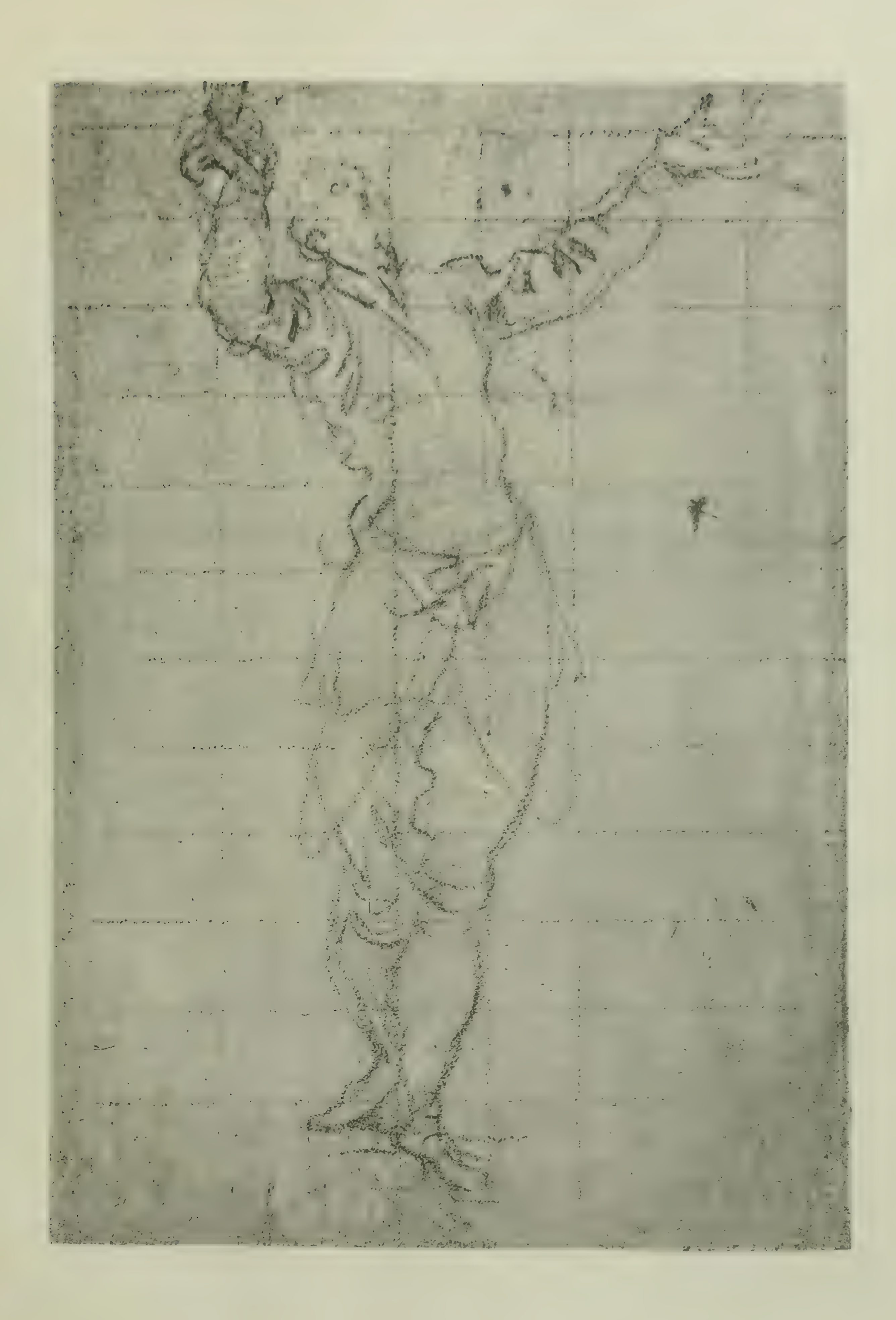
L O N D O N

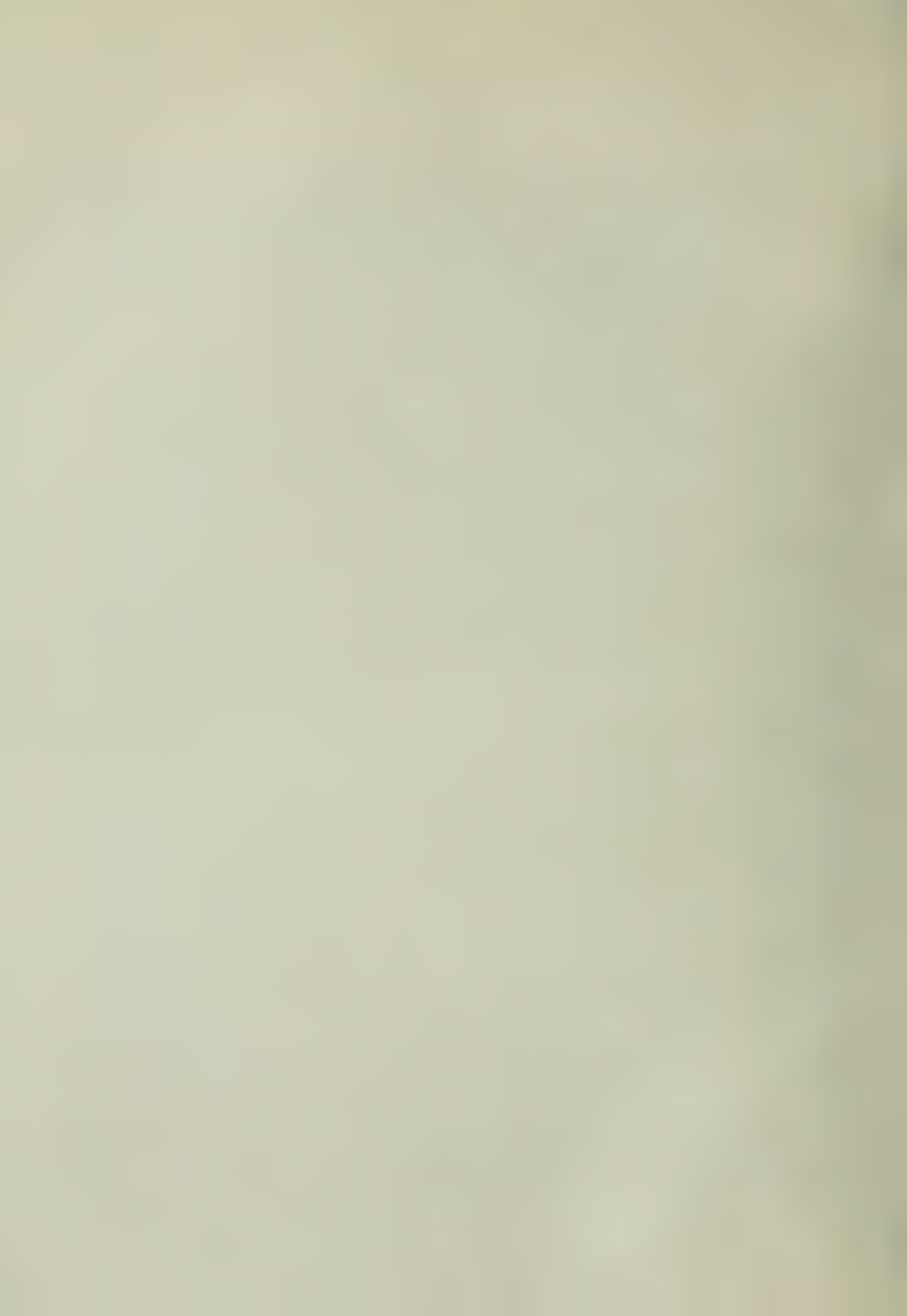
BRITISCHES MUSEUM, KUPFERSTICHKABINETT, 1913. 3.–31.–189: EINZELSTUDIE FÜR DIE „AUFFINDUNG DES LEICHNAMS DES HL. MARKUS“ IN DER BRERA ZU MAILAND.

BRITISH MUSEUM, PRINT ROOM, 1913. 3.–31.–189: STUDY OF A FIGURE FOR THE "FINDING OF THE BODY OF ST. MARC" AT THE BRERA IN MILAN.

MUSEO BRITANNICO, GABINETTO DELLE STAMPE, 1913. 3.–31.–189: STUDIO DI UNA FIGURA DELLA „SCOPERTA DEL CADAVERE DI S. MARCO“, QUADRO DI BRERA.







64.

LONDON

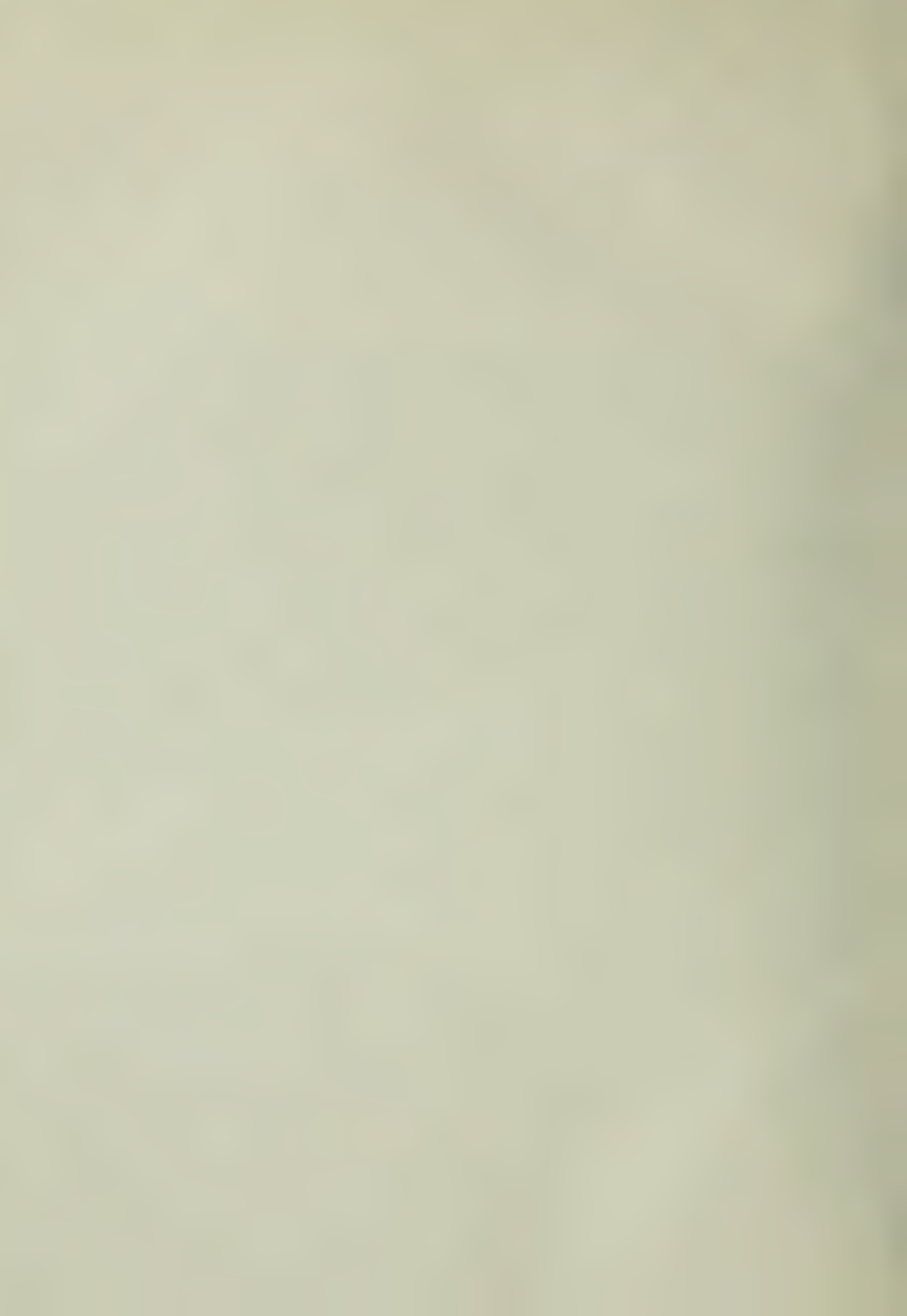
BRITISCHES MUSEUM, KUPFERSTICHKABINETT, 1913. 3.–31.–195: STUDIE FÜR EINEN DER SCHLAFENDEN WÄCHTER DER „AUFERSTEHUNG CHRISTI“ BEI DR. ALSBERG IN BERLIN.

BRITISH MUSEUM, PRINT ROOM, 1913. 3.–31.–195: STUDY FOR ONE OF THE SOLDIERS IN "THE ASCENSION", PICTURE IN THE POSSESSION OF HERR ALSBERG IN BERLIN.

MUSEO BRITANNICO, 1913. 3.–31.–195: STUDIO DI UNO DEI GUERRIERI DELL'ASCENSIONE DI CRISTO, QUADRO PRESSO IL SIGNOR ALSBERG DI BERLINO.







65.

F L O R E N Z

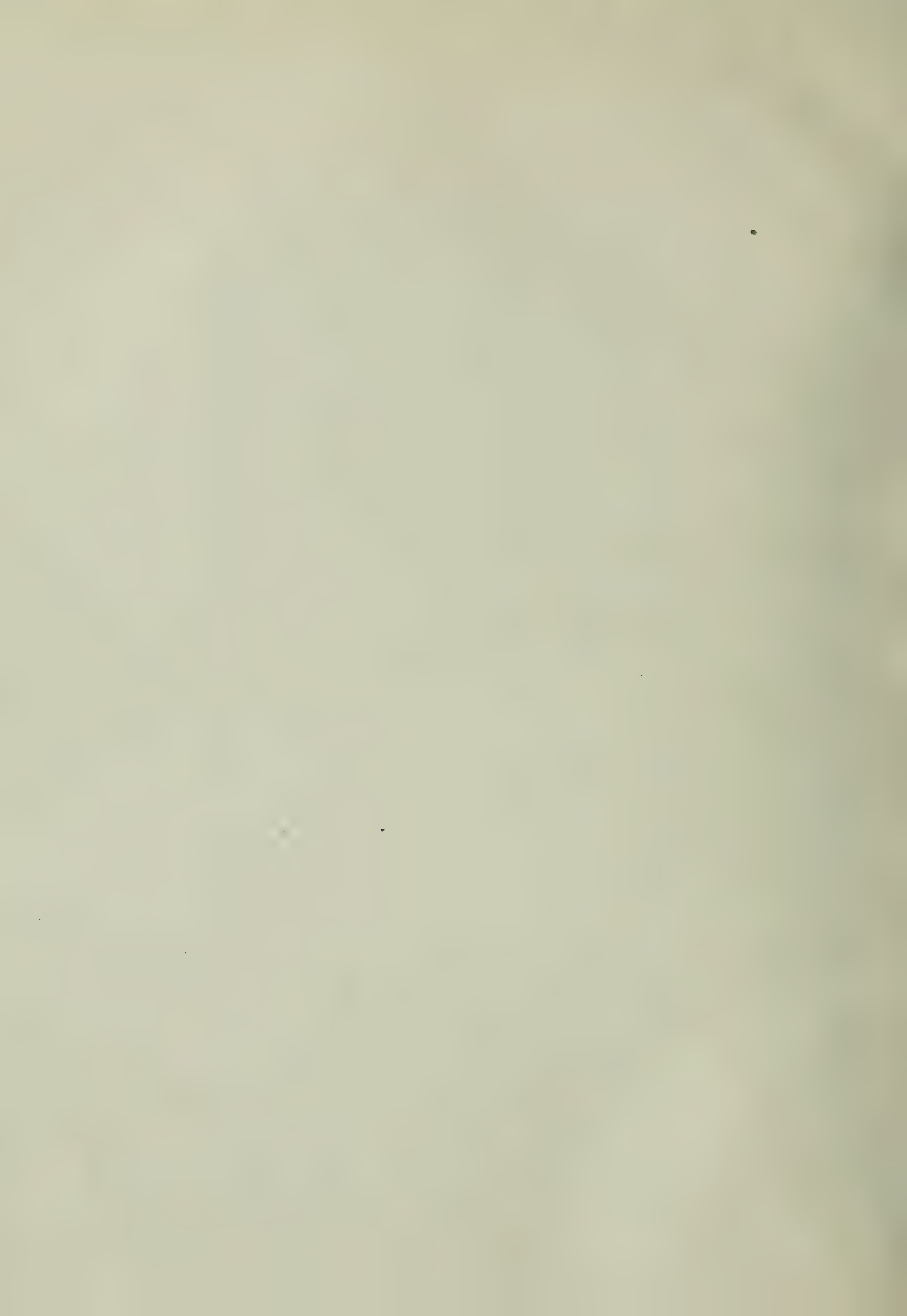
UFFIZIEN, NR. 12923: STUDIE NACH DEM BEKLEIDE-
TEN MODELL.

UFFIZI, NO. 12923: STUDY OF A DRESSED MAN.

UFFIZI, NO. 12923: STUDIO DI UN MODELLO VESTITO.







66.

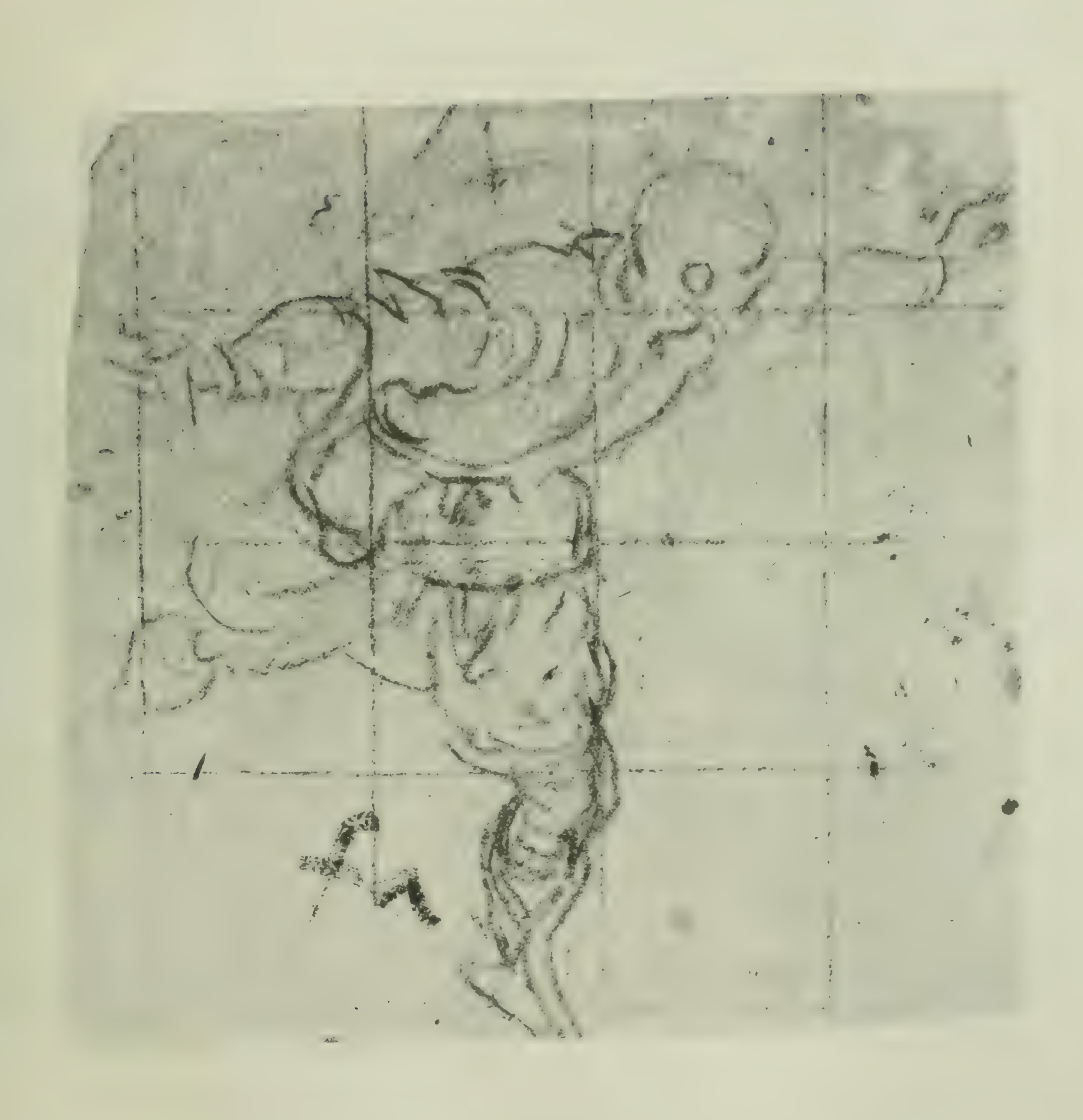
F L O R E N Z

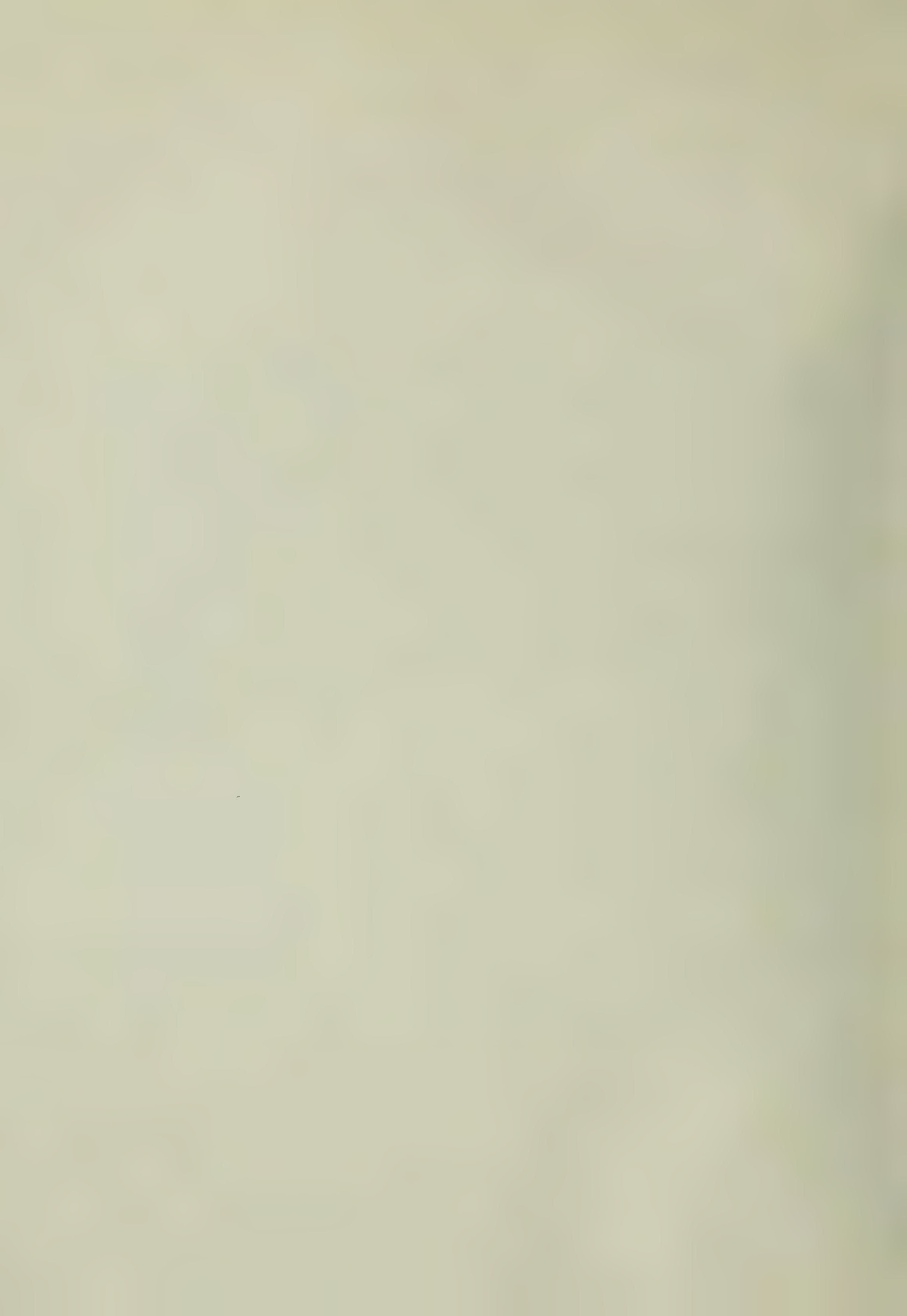
UFFIZIEN, NR. 12987: STUDIE NACH EINEM LAUFENDEN JÜNGLING.

UFFIZI, NO. 12987: STUDY OF A RUNNING YOUTH.

UFFIZI, NO. 12987: STUDIO DI UN GIOVANE, CHE CORRE.







67.

DARMSTADT

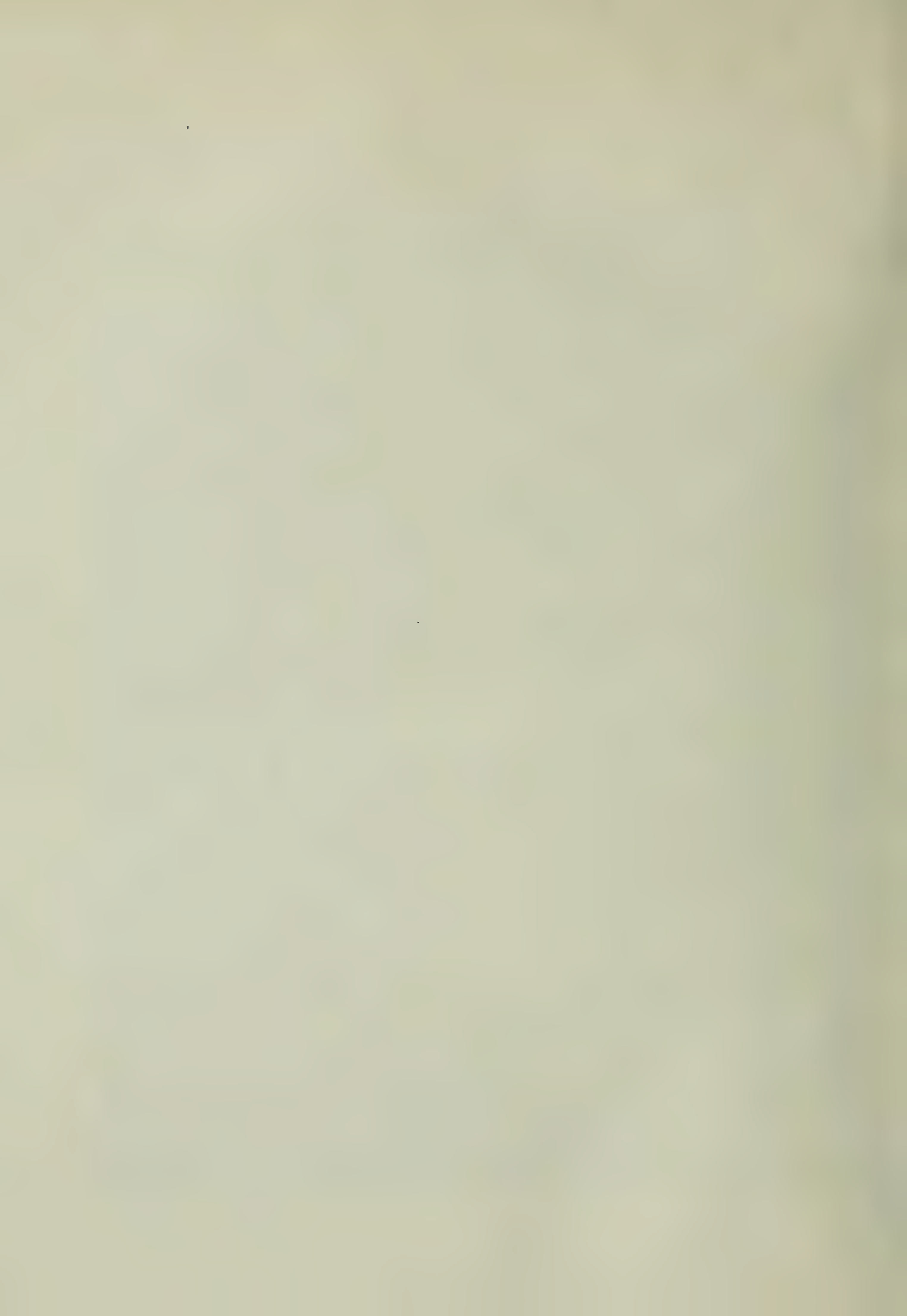
LANDESMUSEUM, KUPFERSTICHKABINETT, A. E. 1436: STUDIE NACH EINEM SCHAUFELNDEN MANN.

LANDESMUSEUM, PRINT ROOM, A. E. 1436: STUDY OF A MAN WITH A SHOVEL.

LANDESMUSEUM, GABINETTO DELLE STAMPE, A. E. 1436: STUDIO DI UN UOMO CON UNA VANGA NELLE MANI.







68.

FLORENZ

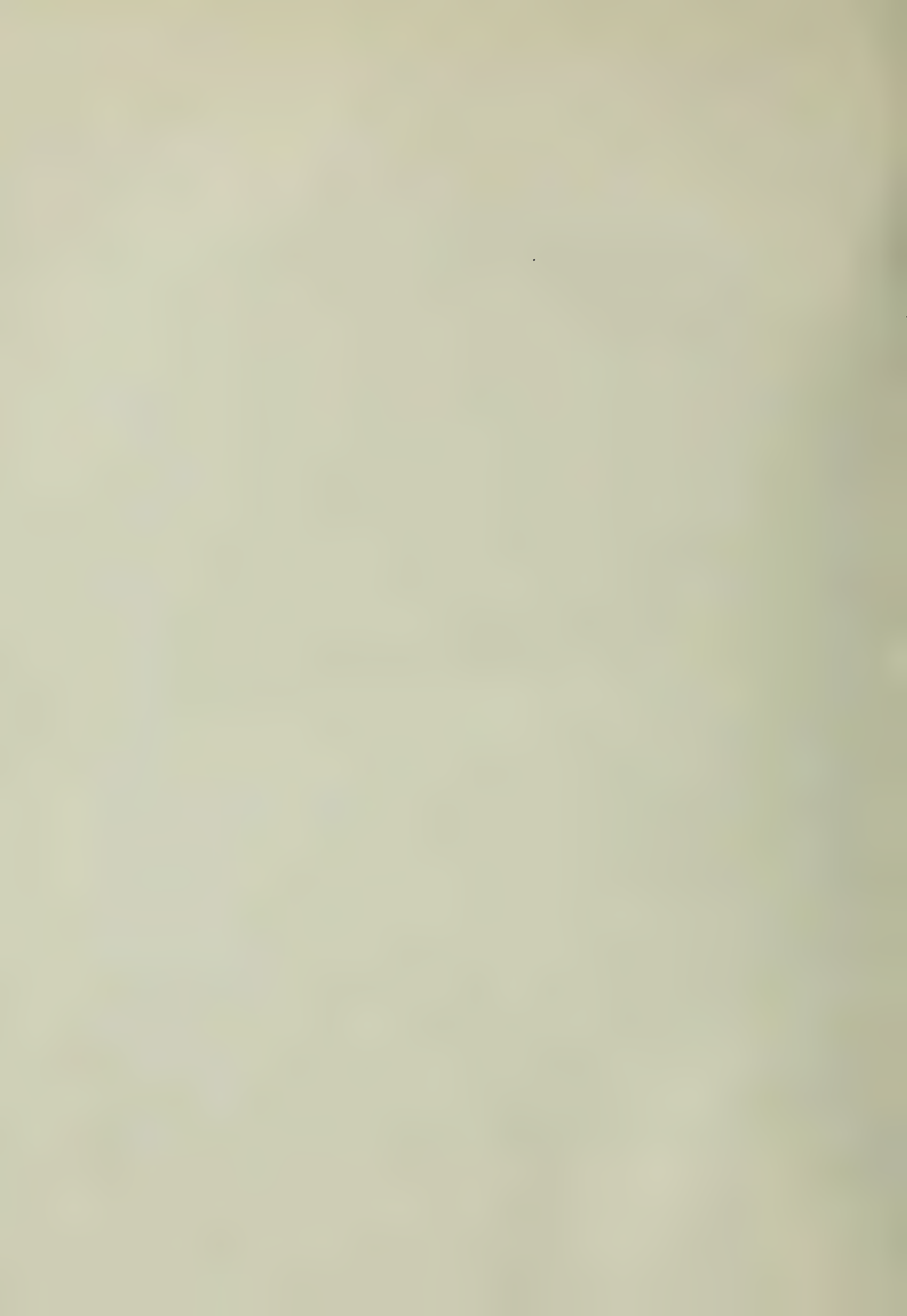
UFFIZIEN, NR. 13026: STUDIE NACH EINEM BOGEN-SCHÜTZEN.

UFFIZI, NO. 13026: STUDY OF AN ARCHER.

UFFIZI, NO. 13026: STUDIO DI UN ARCIERE.







69.

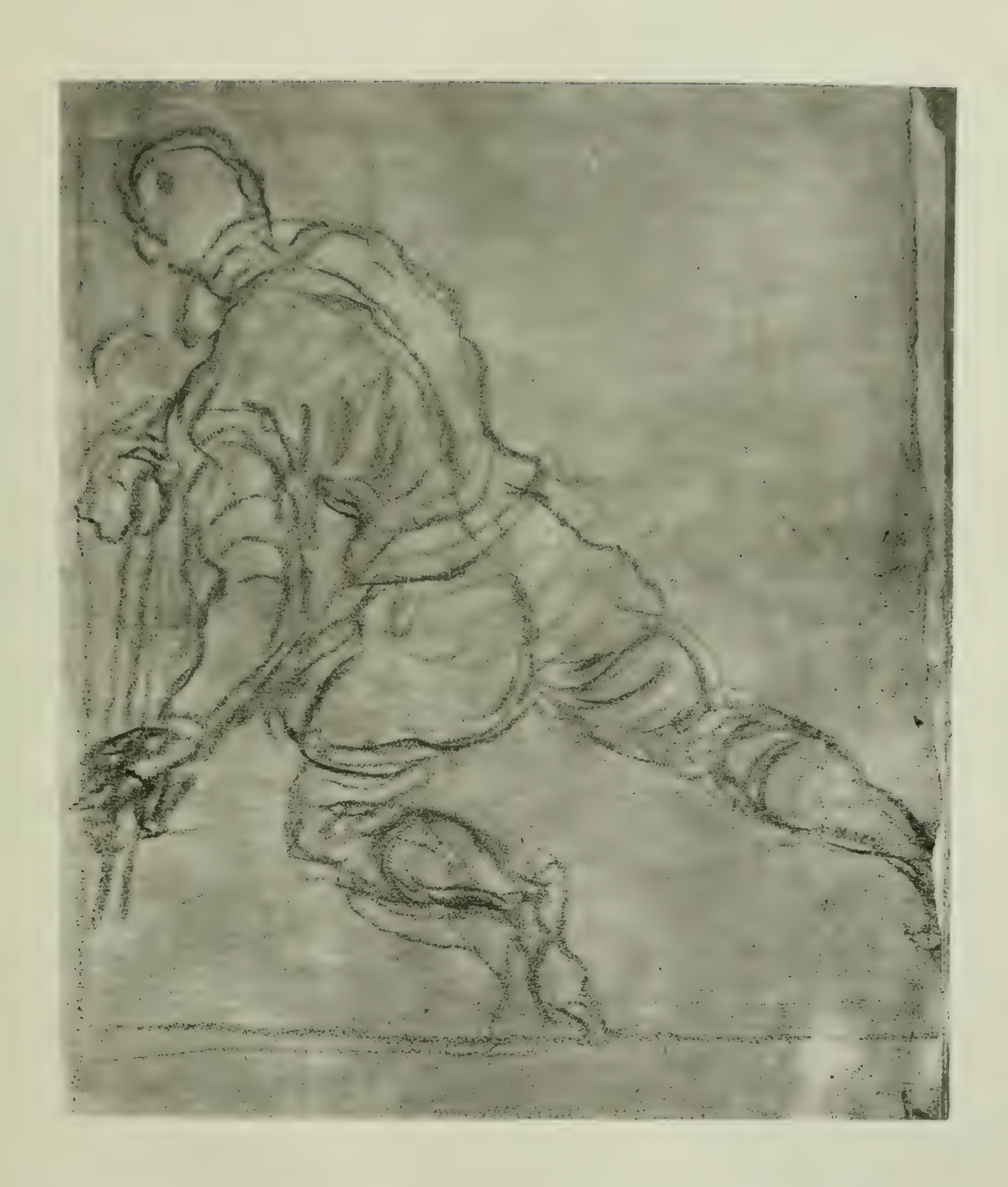
R O M

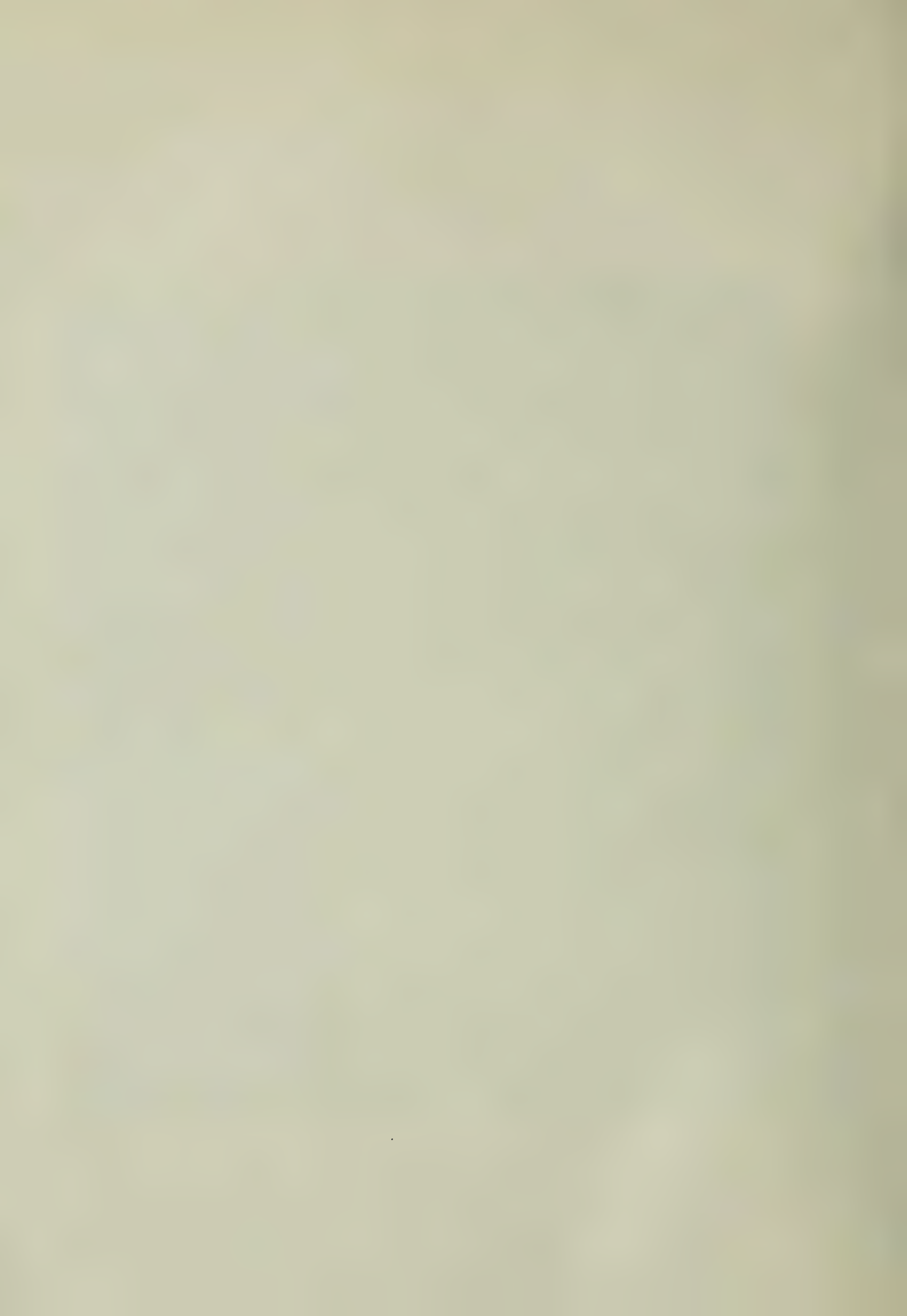
PALAZZO CORSINI, GABINETTO DELLE STAMPE, NR. 125578: STUDIE NACH EINEM RUDERER (?).

PALAZZO CORSINI, PRINT ROOM, NO. 125578: STUDY OF A MAN ROWING (?).

PALAZZO CORSINI, GABINETTO DELLE STAMPE, NO. 125578: STUDIO DI UN REMATORE (?).







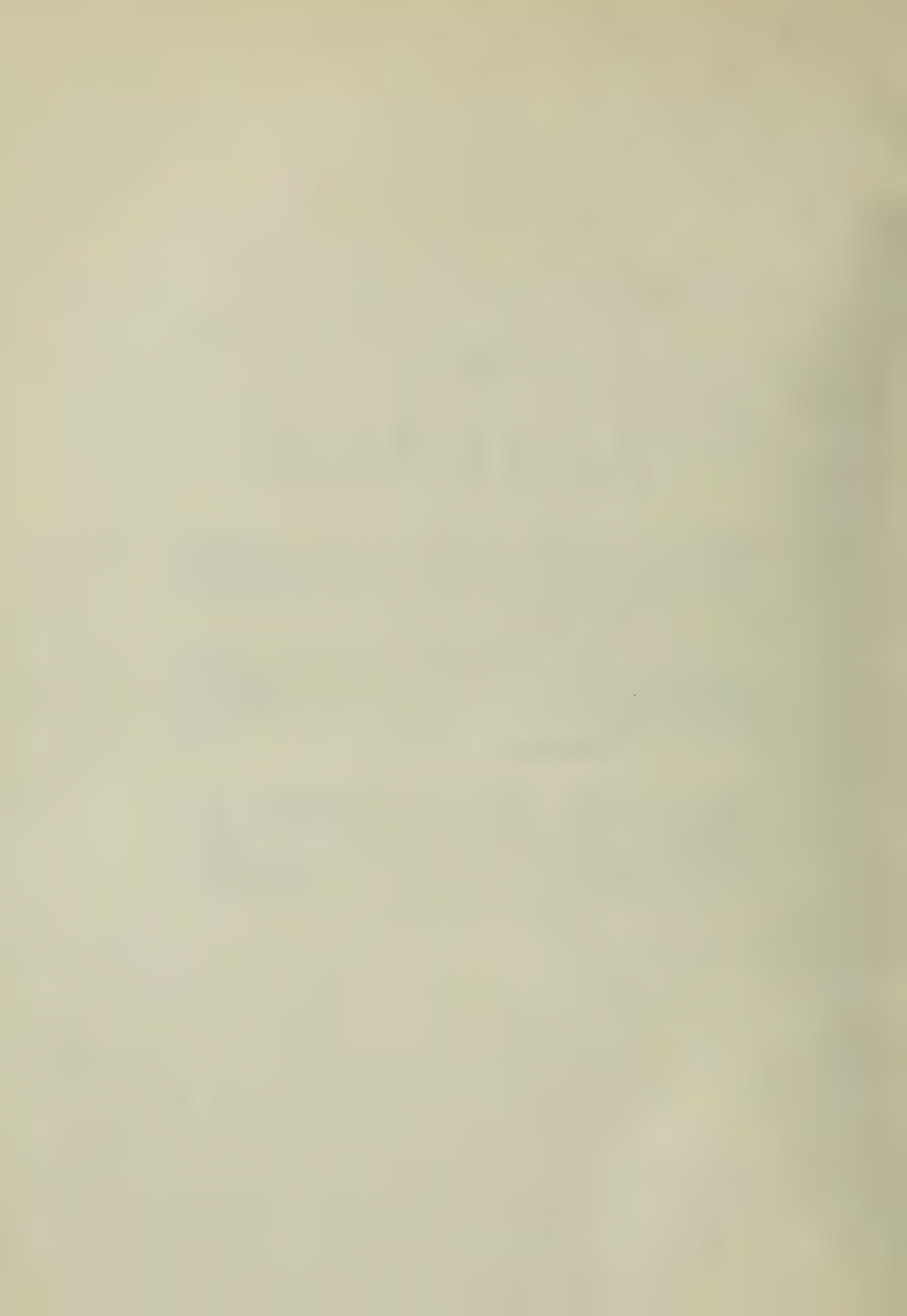
70.

FLORENZ

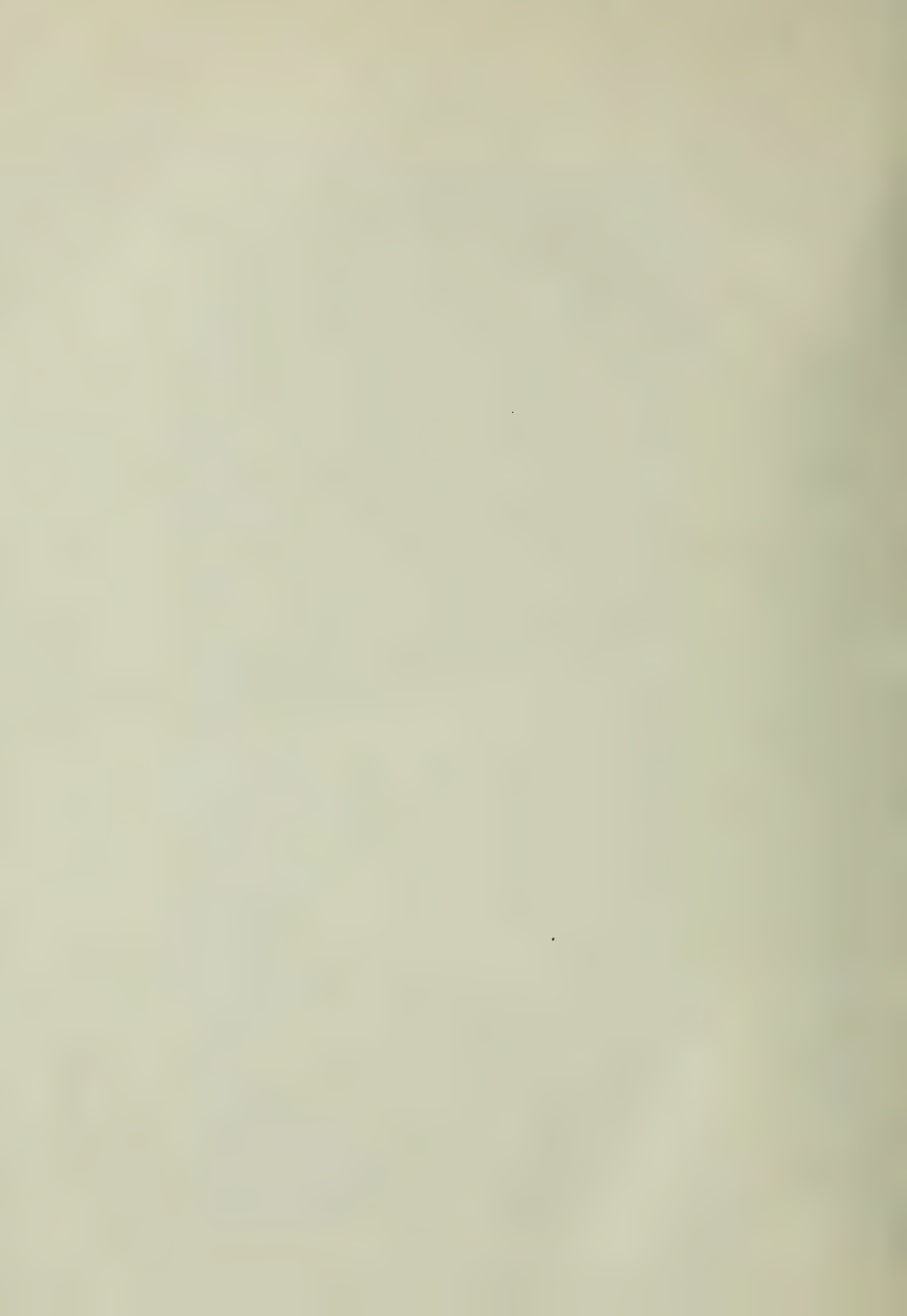
UFFIZIEN, NR. 13041: STUDIE FÜR EINEN KRIEGER DER „BELEHNUNG DES GIAN FRANCESCO GONZAGA" IN DER ÄLTEREN PINAKOTHEK ZU MÜNCHEN.

UFFIZI, NO. 13041: STUDY FOR A WARRIOR IN THE PICTURE IN THE AELTERE PINAKOTHEK AT MUNICH, INVESTITURE OF GIAN FRANCESCO GONZAGA, MARGRAVE OF MANTOVA.

UFFIZI, NO. 13041: STUDIO DI UN GUERRIERO NEL QUADRO DELLA VECCHIA PINACOTECA DI MONACO, GIAN FRANCESCO GONZAGA INFEUDATO DALL' IMPERATORE DI GERMANIA CON IL MARCHESATO DI MANTOVA.







71.

R O M

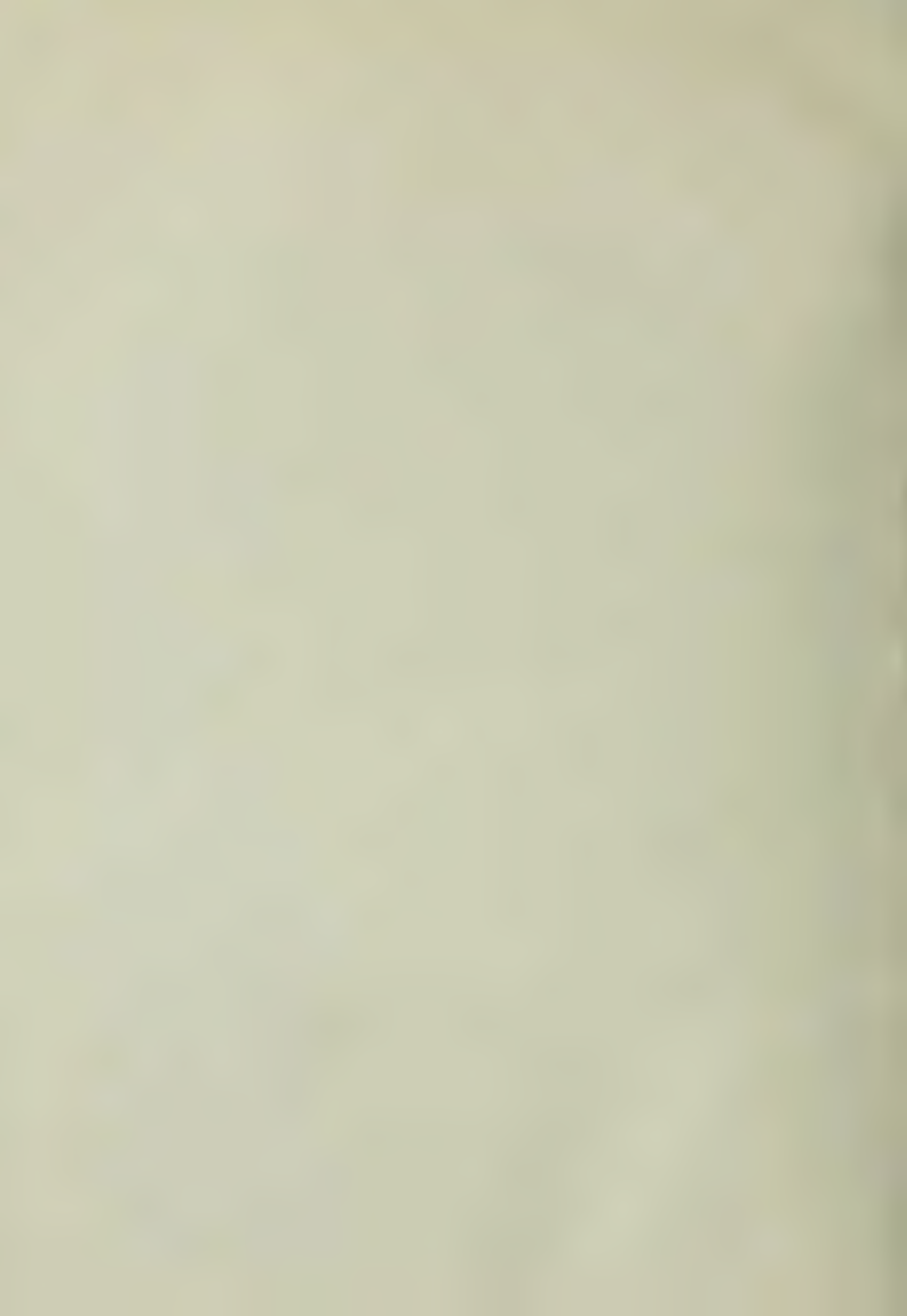
PALAZZO CORSINI, NR. 125 043: WEIBLICHER AKT.
ZEICHNUNG EINES SCHÜLERS.

PALAZZO CORSINI, NO. 125 043: STUDY OF A FEMALE
NUDE. DRAWING OF A SCOLAR.

PALAZZO CORSINI, NO. 125 043: STUDIO DI NUDO.
DISEGNO DI SCUOLA.







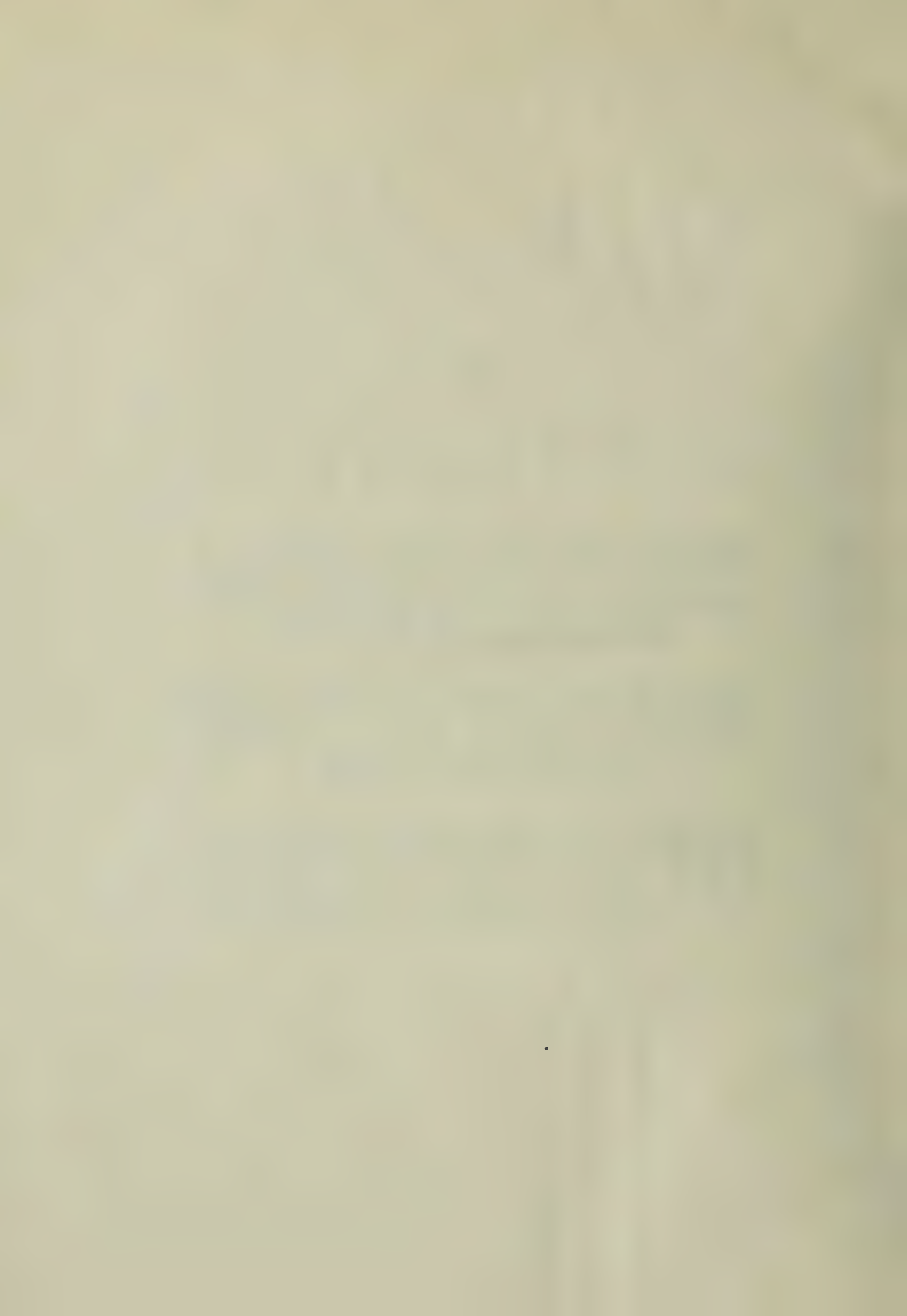
72.

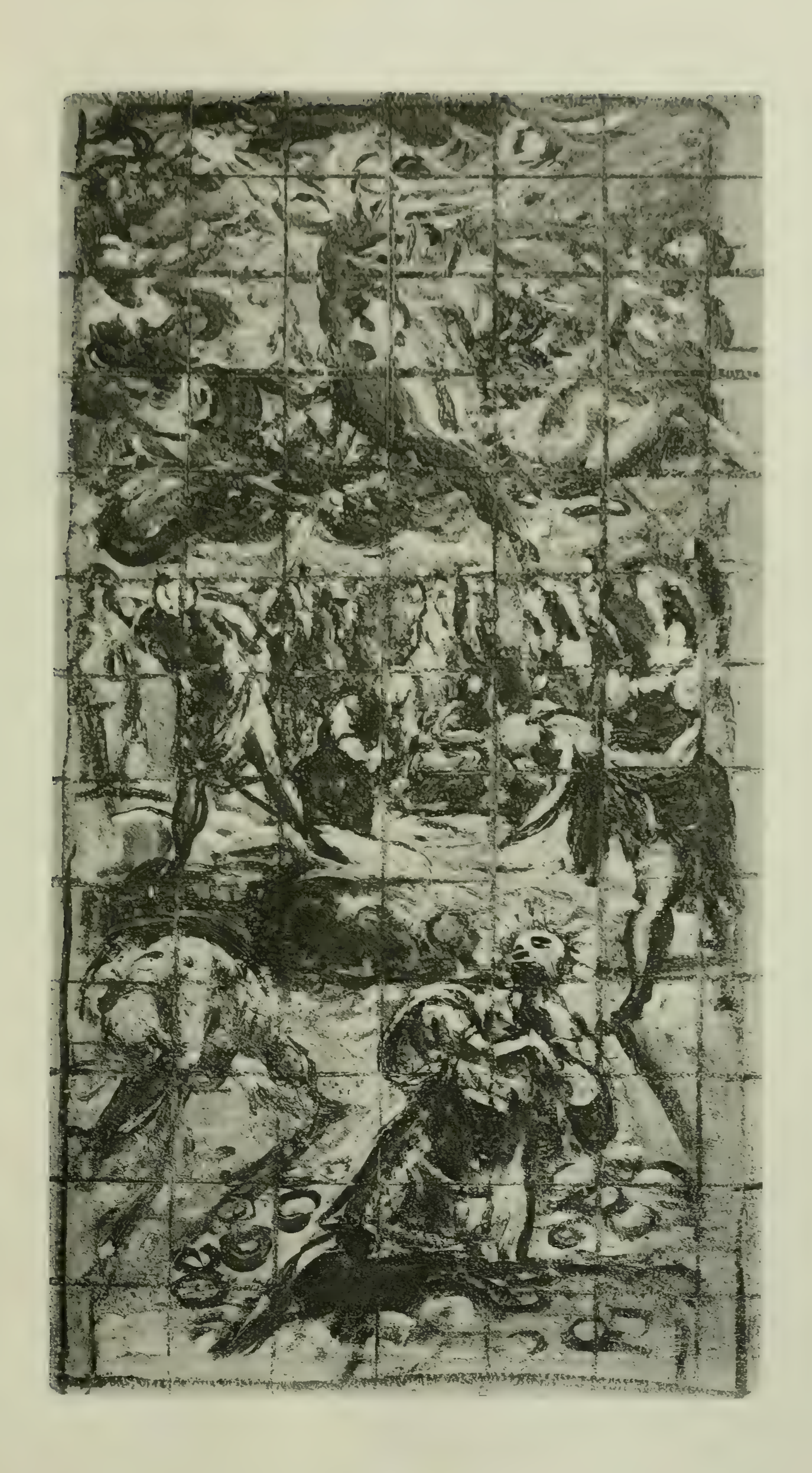
OXFORD

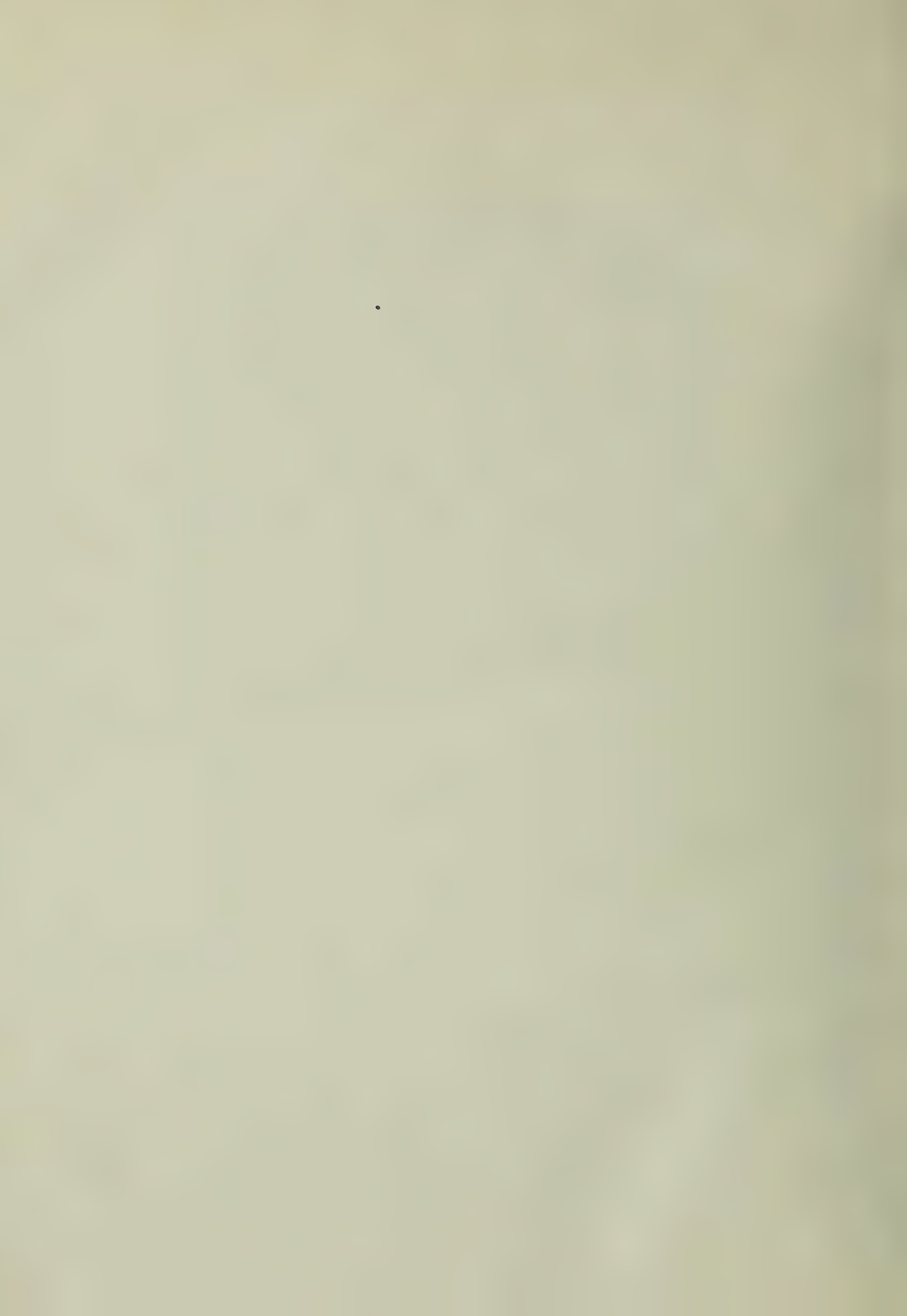
BIBLIOTHEK DES CHRIST CHURCH COLLEGE, L. 12: STEINIGUNG DES STEPHANUS, ENTWURF VON DOMENICO TINTORETTO FÜR DAS ALTARBILD IN S. GIORGIO MAGGIORE IN VENEDIG.

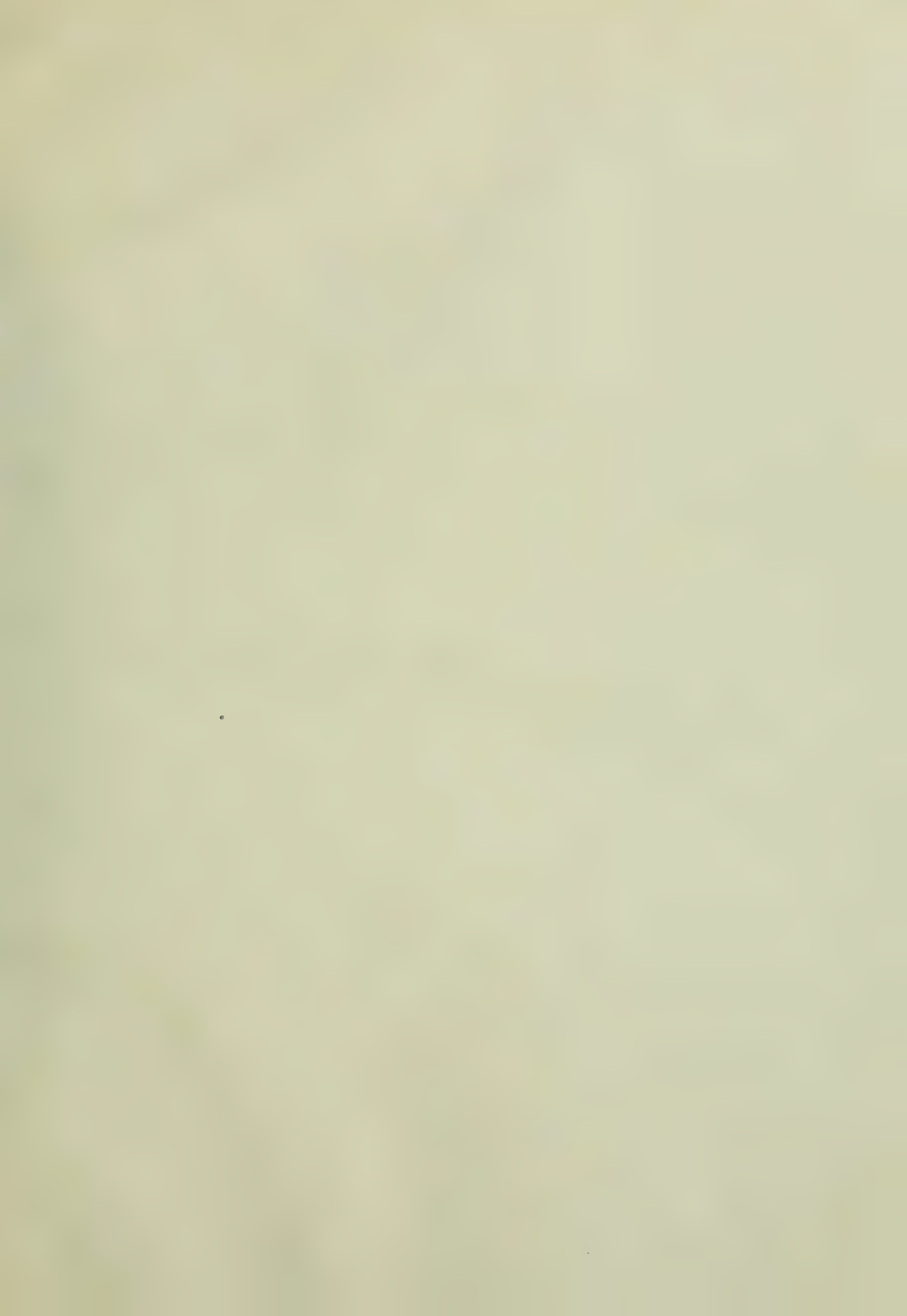
LIBRARY OF CHRIST CHURCH COLLEGE, L. 12: MARTYRDOM OF ST. STEPHEN, SKETCH BY DOMENICO TINTORETTO FOR THE ALTAR-PICTURE IN S. GIORGIO MAGGIORE AT VENICE.

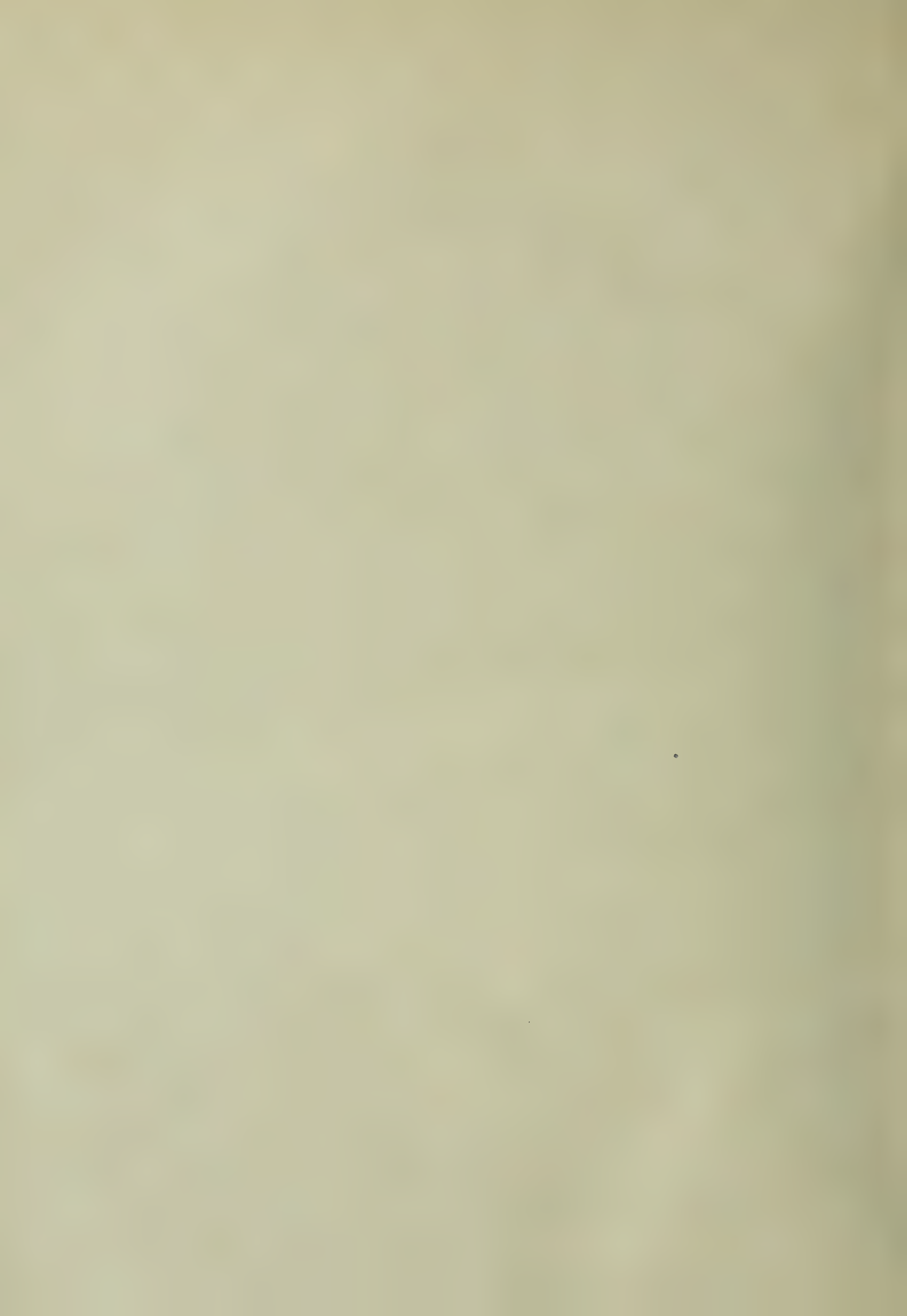
BIBLIOTECA DEL CHRIST CHURCH COLLEGE, L. 12: MARTIRIO DI SANTO STEFANO, BOZZETTO DI DOMENICO TINTORETTO PER LA PALA D'ALTARE IN S. GIORGIO MAGGIORE DI VENEZIA.

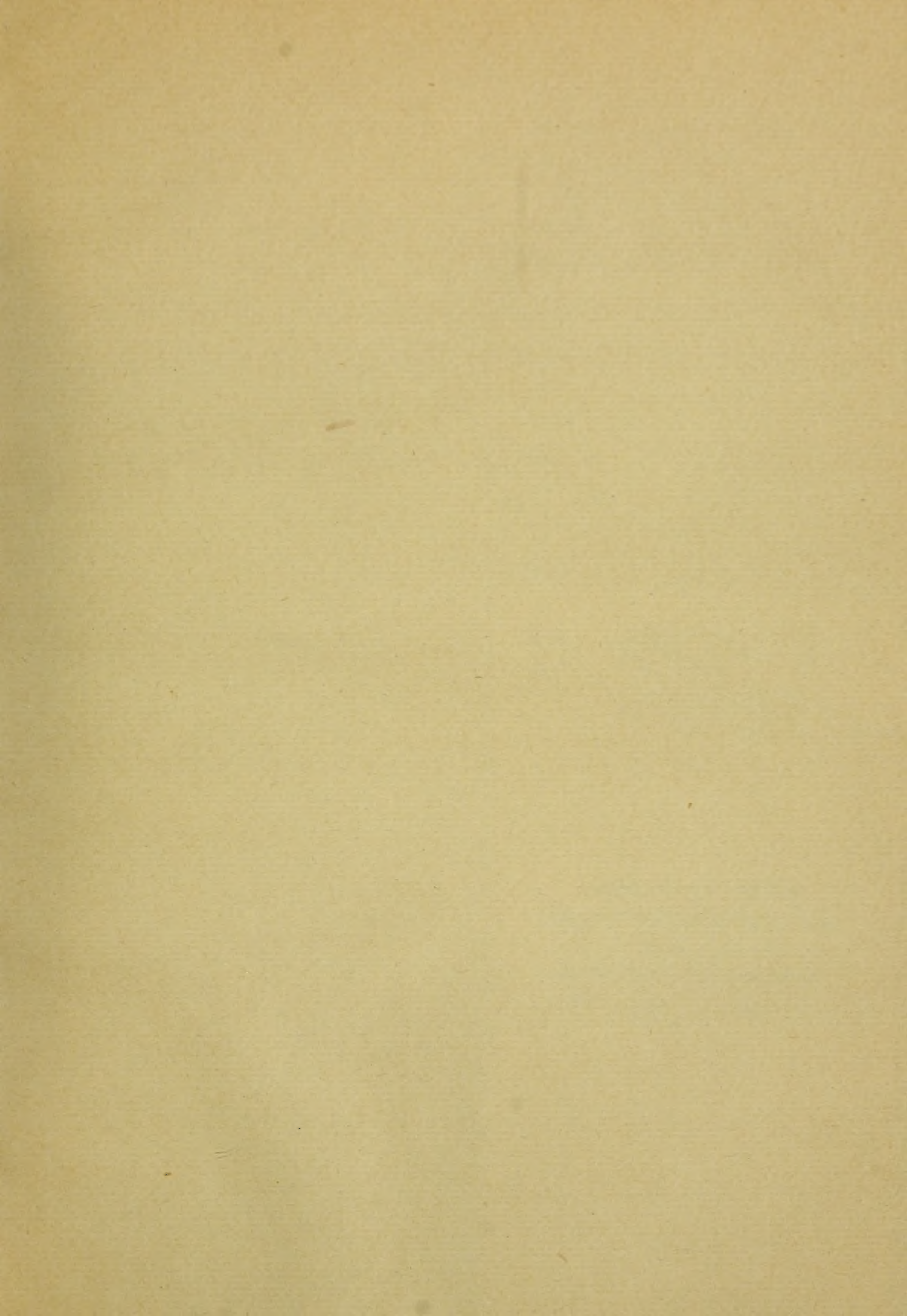




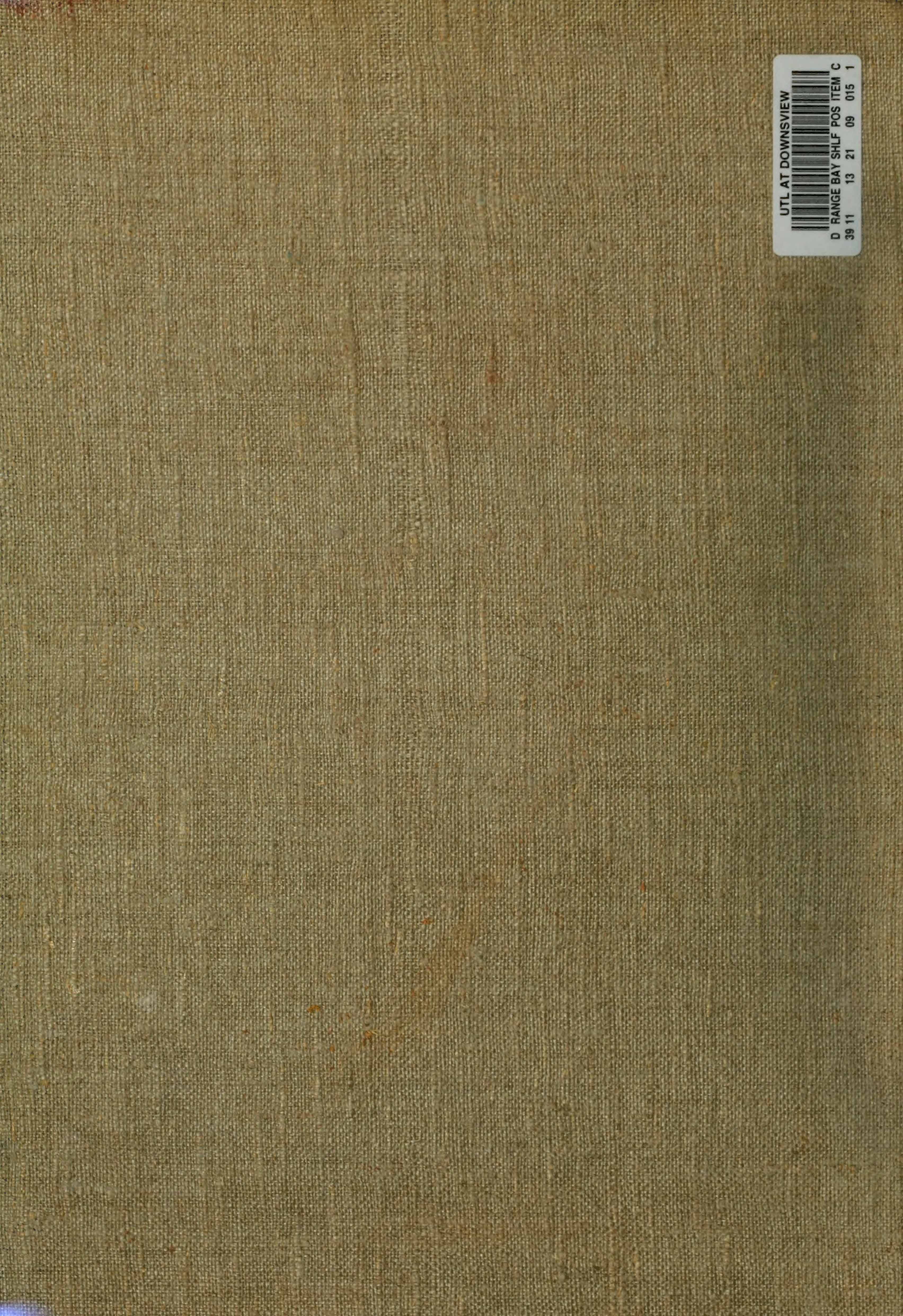











UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 13 21 09 015 1